



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**LAS INTERFERENCIAS DEL *MUJIMBO* EN LA
NARRACIÓN DE ANGOLA:
PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO DE PEPETE LA**

**TESINA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS PORTUGUESAS)**

PRESENTA:

MARIAJOSÉ AMARAL CHOMBO

ASESORA:

DRA. NAIR ANAYA FERREIRA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2020.



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.

Agradecimientos

A Maribel Paradinha, gracias a quien pude conocer y entrar al mundo de la literatura africana lusófona. Por su amistad, guía, apoyo, confianza y acompañamiento en las primeras etapas de este trabajo de investigación.

A Nair Anaya, por su generosidad y conocimiento. Por ayudarme a llevar a término esta tesina y mostrarme caminos para mejorarla de los cuales no me había percatado.

A mis profesores y sinodales, Laura López, Eugenio Santangelo Alma Miranda y José Luis Gómez, por sus clases y sus lecturas atentas. Gracias también por sus comentarios, que me permitieron pensar el tema desde ángulos distintos abriendo mi perspectiva de análisis.

A Obed Noriega, por prestarme sus oídos y escucharme hablar sobre el *mujimbo* durante años.

A Luz María, mi mamá, agradezco especialmente. Por la infinita paciencia y el apoyo total. Por creer en los proyectos que emprendo y por siempre hacerme ver de nuevo sus posibilidades cuando pierdo el camino.

Para Martín y Luz María

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Angola: literatura e historia.....	14
Capítulo 2. Hacia una definición de <i>mujimbo</i>	21
Capítulo 3. El <i>mujimbo</i> en la novela <i>Parábola do Cágado Velho</i> de Pepetela.....	33
Conclusiones	54
Referencias	59

Introducción

El estado de guerra en el que se vio sumergida Angola desde 1961 y hasta 2002 fue determinante para el carácter que asumieron las producciones literarias escritas durante este periodo y aun en los años que le siguieron. Asimismo, el papel del escritor y del intelectual se configuró a partir de la situación nacional. Cuando se piensa en los autores angoleños más importantes de las últimas décadas, es posible percatarse de su activa y constante participación en eventos políticos y en la reconstrucción del tejido social; por ejemplo, Agostinho Neto, primer Presidente de Angola (1975-1979); António Jacinto, dirigente del Centro de Instrução Revolucionária para el MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) y después Ministro de Cultura (1975-1978); Boaventura Cardoso, Ministro de Cultura (2002-2010); Manuel Rui, Ministro de Informação para el MPLA (1974). A estos escritores involucrados en las políticas nacionales se les une también Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mejor conocido por su seudónimo: Pepetela¹.

Nació el 29 de octubre de 1941 en Benguela, una ciudad situada al oeste de Angola (conocida por ser multirracial), hasta que se mudó a Lubago, en el sur del país, donde concluyó sus primeros estudios. Años después viajó a la capital de Portugal y es ahí donde comenzó a realizar sus publicaciones iniciales. Estuvo muchos años fuera de Angola pero eso no impidió que profesara su apoyo y se volviera militante del MPLA. A partir de esto salió de Portugal para radicar en Francia y posteriormente en Argelia, donde cursó Sociología. Fuera de tierras africanas, sus inclinaciones ideológicas lo llevaron a escribir en conjunto con otras dos grandes figuras literarias, Henrique Abranches y Costa Andrade, una *Historia de Angola*² con ideas abiertamente revolucionarias.

Colaboró de manera activa con movimientos de guerrilla; fue llamado a Cabinda como Secretario Permanente de Educação e Cultura (1968-1969) y también como guerrillero. Después fue reubicado al Frente Oriental de Angola donde tenía los mismos cargos (1969-1974). Fue nombrado Vice-Ministro de Educação y director del departamento de Orientação Política (1975-

¹ “Pepetela” significa pestaña (pestanda) en umbundu.

² En *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Pires Laranjeira hace referencia al libro *Historia de Angola*. Según señala el académico, este fue escrito expresamente para el MPLA desde el Centro de Estudos Angolanos que fundó Henrique Abranches durante su exilio en Argelia, país en el cual se publica la primera edición en 1965. Después de la independencia el libro fue editado, adaptado y distribuido por el MPLA para la enseñanza de historia en escuelas secundarias.

1982) y perteneció a la primera delegación del MPLA ubicada en Luanda. Además, fue uno de los miembros de la Comissão Directiva da União de Escritores Angolanos (UEA). Su educación revolucionaria y sus inclinaciones políticas mantuvieron al autor siempre en contacto con los cambios y movimientos de las luchas armadas de la región; esto orientó y marcó gran parte de su producción literaria, la cual no puede ser comprendida sin tomar en consideración su íntimo lazo con la historia de Angola:

Pepetela se inclui no rol dos escritores cuja produção literária é capaz de imbricar literatura e história, literatura e vida social, literatura e memória política, que despontam como temas centrais de uma produção narrativa que insiste em criar um campo de discussão e debate com o tecido histórico. (Rocha e Silva, 2015:192)

La obra de Pepetela está conformada por dos libros de crónicas y dos piezas de teatro pero principalmente es reconocido por sus 23 novelas; según Pires Laranjeira es “com José Luandino Vieira, um dos mais importantes narradores angolanos e dos PALOP”³ (1995:36). En 1997 fue merecedor del Premio Camões, uno de los mayores reconocimientos a la literatura en lengua portuguesa, por su trayectoria y por el conjunto de sus textos. Algunos de los libros más importantes que ha publicado son: *Mayombe* (1980), *Yaka* (1985), *A Geração da Utopia* (1992), *O Quase Fim do Mundo* (2008) y *Parábola do Cágado Velho* (1997); en este último, el tejido histórico del cual habla Rocha e Silva cruza los personajes y espacios que la componen y determina, finalmente, el devenir del relato. Esta última novela será también la obra a analizar en la presente tesina.

La narración de *Parábola do Cágado Velho* se sitúa en medio de la Guerra Civil angoleña (1975-2002) y es protagonizada por Ulume, un hombre que vive en una aldea a algunos días de la capital con sus dos hijos, Luzolo y Kanda, y con su esposa, Muari. Su vida se va modificando por el conflicto bélico que hay en el país y por las decisiones que deben de tomar a causa de este. Cada uno de los hijos se une a la lucha, pero pertenecen a bandos contrarios. Ulume se queda con su esposa en la soledad del *kimbo* intentando sobrevivir a los infortunios de la situación nacional y familiar que terminan entrelazándose. La novela retrata un periodo de transición en el país y en el hombre, en el cual marcas variadas de la cultura angoleña están mezclándose con aspectos europeos. Uno de los elementos que constituye el relato es el *mujimbo*, el cual corresponde al mundo angoleño, más específicamente, a su oralidad. Aunque hace años funcionaba como un sistema para transmitir noticias hoy en día es

³ Acrónimo para designar a los “Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa”.

concebido como un sistema de rumores y tiene, según escribió el novelista angoleño Uanhenga Xitu:

Audiência de credibilidade sem precedentes. Distribuído e divulgado nas ruas, nos bares, praias, mercados, praças rurais e urbanas, cafés, hotéis, cinemas, cabeleireiras, barbearias, casas de xinguilamentos e sakelamentos, nas igrejas, nos óbitos e kombas, campos de jogos, casas de lupanar, autocarros, comboios, nos comícios, fábricas, empresas, Assembleia do Povo e Provincial, sede do Partido, palácios, cadeias, quartéis, tribunais, bualas, sanzalas, quimbos, em tudo-todo, sem exceção, mujimbu! (1990:35).

La existencia y alcance del *mujimbo* se entienden por tener como participantes, como receptores, a toda la población de Angola. Se vislumbra como un sistema de comunicación que sobrevive la ocupación portuguesa, como un puente entre dos épocas de la historia del país (la precolonial y la poscolonial); el *mujimbo* llega tanto a cines y bares como a casas de *xinguilamentos*⁴ y *kombas*⁵. Todos los espacios de las ciudades, pueblos, campos o mares, son su lugar de génesis y circulación; también los textos literarios angoleños son un espacio propicio para su representación. Como dice Andrea Muraro: “o mujimbo está presente nesse 'tudo-todo' do universo cultural angolano” (2012:114), el cual incluye también las expresiones literarias escritas.

Hay múltiples novelas en las que el *mujimbo* aparece, con autores ya consagrados desde hace décadas como lo son Manuel Rui quien hace uso de este sistema en los textos *Quem me dera ser onda* (1982), *Crónica de um mujimbo* (1991) o *De um comba* (1993) o el propio Pepetela en otras de sus obras como *Yaka* (1985); también en libros de autores jóvenes pertenecientes a las nuevas generaciones de escritores angoleños como Ondjaki, en su novela *Bom dia Camaradas* (2001). Para entenderlo y en vista de la falta de teoría puntual al respecto, nos apoyaremos a la vez en teóricos africanos, así como en Allport y Postman, ambos estadounidenses e iniciadores de los estudios sobre el rumor, los cuales pueden ayudar a comprender los movimientos y la naturaleza del *mujimbo*.

En la narración de los textos y de la historia del país el *mujimbo*, como fuente alternativa de comunicación e información, se presenta como una especie de estática, como una interferencia en una señal de radio clara, noticiosa, oficial, cortando intermitentemente un relato y haciendo que mute, a veces en pequeños momentos y otras en tiempos cruciales para entender las relaciones entre los elementos del discurso. Estas interferencias o intervenciones,

⁴ Lugares en donde se realizan ceremonias para invocar a los difuntos y establecer comunicación con ellos. Se consideran necesarias para mantener el orden y la armonía comunitaria.

⁵ Ceremonias fúnebres en donde se sirve a los familiares difuntos comida y bebida día y noche; pueden durar hasta treinta días.

más que opacar la lectura y la emisión de una narrativa, permiten abrir más canales, vías múltiples donde se desplegarán otras versiones de lo contado; serán una manera de desviar en distintos puntos una señal continua para dar lugar a una manifestación polifónica de narraciones. Creemos que esto es retratado de manera clara en la novela *Parábola do Cágado Velho*, escrita por Pepetela en la última etapa de la Guerra Civil angoleña, es decir, en la década de 1990, lo cual la impregnó de un aire de incertidumbre que, además de ser una extensión de la situación nacional, permite la entrada y manifestación de fenómenos como el que será estudiado.

Hay que pensar la novela *Parábola do Cágado Velho* en todo momento como parte de una tradición de literatura africana post independentista, que dio lugar a obras híbridas. Este hibridismo se conjunta con respuestas individuales al entorno, tiene que ver con la educación que cada escritor posea y el contexto (histórico, político, cultural, geográfico, económico) en el cual se haya desarrollado. El caso de Pepetela no es distinto pues en su obra, su educación portuguesa, así como el profundo conocimiento de la tradición literaria europea y también de las tradiciones literarias africanas, logran coexistir y expresar preocupaciones políticas claras (sin por esto llegar a producir textos panfletarios). Sus libros son producto del contexto directo del escritor, de la necesidad de salvaguardar costumbres y de encontrarles un lugar dentro de una nueva tradición literaria angoleña; de adscribirse a una tradición que es híbrida y transitoria. Ngũgĩ wa Thiong'o habla de esta tradición y, por las características lingüísticas y culturales que presenta así como por el momento histórico y político en el que surge (esto es, dentro de una era imperialista), propone que a estos productos literarios se les encuadre dentro de lo que él llama literatura afro-europea:

What we have created is another hybrid tradition, a tradition in transition, a minority tradition that can only be termed as Afro-European literature; that is, literature written by Africans in European languages. It has produced many writers and works of genuine talent: Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ayi Kwei Armah, Sembene Ousmane, Agostinho Neto, Sédar Senghor and many others. (1986: 26-27)

Mia Couto planteó también la idea de una tradición cultural africana híbrida en 2005 en un discurso pronunciado por los treinta años de independencia de Mozambique, en el cual dijo: “Os continentes são, sobretudo, representações feitas e refeitas de acordo com os tempos. A África de hoje é uma co-produção euro-afro-americana” (2005:195). Pepetela sería parte, entonces, de esta tradición afro-europea a la cual pertenecen la mayoría de las obras realizadas en las últimas décadas en África al quedar fuera aquellas que han sido escritas en lenguas no europeas, como es el caso de parte de la producción del mismo Ngũgĩ. A su vez la oralidad es

uno de los aspectos pertenecientes a las diversas literaturas africanas que fue asimilado y que se representa con mayor frecuencia en las nuevas producciones (euro-afro-americana, según lo enunciado por Mia Couto/ afro-europeas, siguiendo la propuesta de Ngũgĩ); aún más, cuyos mecanismos de funcionamiento son trasladados a los textos literarios escritos y que: “in terms of anti-colonial struggles, it has played the most important role” (Ngũgĩ, 1998:105).

Las estrategias orales dentro de esta nueva línea literaria africana son de gran importancia para la afirmación de una identidad que viene desde mucho antes de las épocas de colonización o de las independencias y que es autónoma al signo escrito. La necesidad de una expresión que considerara los procesos de oralidad africanos hizo que en los años setenta el lingüista Pio Zirimu acuñara el término *oratura* (Ngũgĩ, 2007:111), tomando en cuenta la importancia de su grado performativo y *aural*⁶. Este fue pensado como una alternativa al término “literatura oral”, el cual contenía contradicciones intrínsecas pues, etimológicamente y también de forma regular, la palabra “literatura” apunta y privilegia principalmente a las expresiones escritas. Aunado a esto se consideraba también que al hablar de “literatura oral” se excluían procesos que rodean a la oralidad que no son necesariamente contemplados por el término literatura como es el acto performativo y auditivo.

Zirimu pensaba la *oratura* como: “the use of utterance as an aesthetic means of expression” (1973: 64). Al morir el ugandés, el término quedó sin desarrollarse y esclarecerse del todo, dejando un campo abierto para teorizaciones posteriores. A pesar de que fue utilizado, y aún hoy lo es, como sinónimo de “literatura oral”, ha habido teóricos que han considerado adecuada la propuesta hecha por Zirimu y que han realizado la sustitución del término en estudios posteriores, entre ellos están Ngũgĩ y el lingüista Rémy Dor, quienes han pensado a la *oratura* dentro del trabajo teórico que llevan a cabo.

Ngũgĩ da una importancia manifiesta a la performatividad y, por consecuencia, a la *performance*, como el elemento central y clave para que algo pueda considerarse parte de la gama de expresiones que conforman a la *oratura*. A su vez plantea que la *performance* es aquello que diferencia “the concept of orature from that of literature” (2010:7). Es en su libro *Decolonising the mind*, donde Ngũgĩ plantea que la *oratura* logró preservar distintas expresiones orales en lenguas africanas incorporando las nuevas experiencias que se vivían a

⁶ Término utilizado por Ngũgĩ wa Thiong'o al hablar de *oratura* así como por otros teóricos como André Kaboré y Christopher Wise. Se refiere a la cualidad auditiva, toma en cuenta no solo el acto de enunciar sino también el de escuchar. Está ligado a la literatura transferida de manera oral e incluye los sonidos, onomatopeyas, silbidos, canciones o ruidos que sean proferidos.

través de, por ejemplo, canciones: “All these languages were kept alive in the daily speech, in the ceremonies, in political struggles, above all in the rich store of orature-proverbs, stories, poems and riddles” (1986:23).

La integración de expresiones orales como las canciones o adivinanzas —las cuales tienen funciones y formas de creación que son distintas a, por ejemplo, los poemas o los mitos— hace que la *oratura* integre un número de producciones que comúnmente la literatura no consideraría dentro de su campo de estudio. Esto se refuerza si vemos cómo la concibe Rémy Dor, quien presenta a la *oratura* “as comprising everything that is transmitted from mouth to ear without recourse to writing” (2014:14). Para él, una de las diferencias principales entre la literatura y la *oratura* es el grado de transformación que poseen; es decir, mientras la literatura posee rigor y es mucho más estable, la *oratura* es dócil, cambiante y no posee una versión original.

Existen, como ya se mencionó anteriormente, distintas maneras de concebir a la *oratura*; las características que posee así como los elementos más relevantes que la conforman varían de un teórico a otro. El *mujimbo*, si consideramos las definiciones que proporcionan Ngũgĩ y Dor, podría caber dentro de los productos que alberga la *oratura*. Su mutabilidad y necesaria performatividad van unidos al papel que juega dentro de la generación de mitos y leyendas. La cualidad *aural* y performática, elementos clave para Ngũgĩ, son parte central e indivisible del *mujimbo*, que representa también una manera de mantener vivos modos y sistemas de comunicación africanos. Además, según apunta Agnès Levécot, una gran parte de la producción literaria de Angola es “tributária do griotismo” (concepto acuñado por Salvador Trigo) y que es “a construção do texto literário com base no molde da literatura oral, ou seja, da oratura” (Padilha, 2005:181).

Sería bueno mencionar que el *mujimbo* no es el único ejemplo de interferencias de la oralidad en las literaturas hechas en África; en otros países encontramos también maneras de plasmarla. En realidad, son técnicas muy utilizadas que se despliegan de distintas formas, ya sea a través de la aparición de modos específicos (como el *mujimbo*) o de la atribución al narrador de una voz colectiva o representada a través de diálogos entre los personajes; sin importar si es o no dicho de manera explícita en los textos, el lector es capaz de percibir el lugar central que poseen los procesos orales en las narraciones como motor de acción. A continuación se darán algunos ejemplos para tener presente la aparición y relevancia de los

sistemas de rumores en las expresiones literarias africanas; esto nos ayudará a entenderlo como un detonante importante dentro de las narrativas producidas en este continente.

Por ejemplo, en el texto mozambiqueño “Damboia”, escrito por Ungulani Ba Ka Khosa, las dinámicas de la oralidad son fundamentales para la narración y determinan el desarrollo de la historia; esto es muy claro ya que toda la información proporcionada por el narrador y las acciones realizadas por los personajes se generan a partir de noticias que se dan a conocer o que se reciben de forma oral. Marcas de este proceso son a veces explicitadas, por ejemplo: “Ciliane, que fora serva de Damboia, contou-me, com a sua voz roufenha, marcada pela velhice, uma versão diferente” (1987: 46). Además, hay un énfasis en la voz de la persona que lo ha contado con anterioridad y en el hecho de que tendremos acceso a una versión distinta de la historia. Estas múltiples versiones plasmadas en el libro hacen que la manera de narrar y el modo en el que el lector recibirá el texto será más cercano a una dinámica oral de contar historias. Después se nos dice: “É tudo mentira o que ouviste por aí. Da boca dessa gente, só saem chifres de caracol. Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo o lado” (1987: 46). Las palabras y los rumores corren por el pueblo inundándolo, siendo parte central de un sistema de pensamiento y de interacción social.

Otro ejemplo, que no pertenece a ningún país de habla portuguesa, es el cuento “The Prophetess” de Njabulo Ndebele, escritor sudafricano. En éste se remarca el poder de la palabra hablada (antepuesta a la escrita), y la relevancia que estos modelos orales poseen. Se está a la espera siempre de lo que la profetisa dirá y de cómo esto afectará en la comunidad a la que ha llegado: “What would the prophetess say? Would she curse him?” (1994:11). A la palabra hablada se le atribuye la capacidad de conjurar, de perjudicar así como de causar efectos positivos y por eso debe ser usada de manera cautelosa: “Words, little man, are a gift from the Almighty, the Eternal Wisdom. He gave us all a little pinch of his mind and called on us to think. That is why it is folly to misuse words or not to know how to use them” (1994:17). Si bien en este texto aparecen, como en el anterior, dinámicas del rumor muy claras, hay también una preocupación constante sobre el papel de las palabras habladas.

Por otro lado, está el cuento “Pensamientos nocturnos” de la escritora Monde Sifuniso, originaria de la Provincia Occidental de Zambia. En el cuento se deja ver una conciencia profunda de cómo funcionan los procesos orales y las partes que lo conforman:

Quando el rey Liswani cerró el canal real de comunicación, acudimos a los chismes en busca de información. No sé cuánto de lo que he oído en los últimos tres años es cierto y cuánto es invención. (...) Lo que quiero decir es que si te hacen una descripción detallada,

de cómo alguien cercano al rey mató a un hombre te lo crees. (...) Luego llegó el más increíble de todos los rumores. Liswini II estaba enloqueciendo, perdiendo la cordura. (2012: 220).

La cualidad de verdad de lo que se escucha es puesta en duda por el personaje narrador. Hay incluso una problematización de la veracidad de la información con la cual interactuamos diariamente y la búsqueda de respuestas a falta de noticias oficiales. Además, se juega con el papel de los medios de comunicación en la propagación de rumores; en la cita anterior, se da en un momento de caos en el cual no se cuenta con respuestas de canales “confiables”:

La esposa de uno de los hombres entró en pánico. Le dijo al editor de Koranta, un famoso tabloide, que su marido había sido arrestado. Cuando la historia se difundió escandalosamente en la primera plana del periódico al día siguiente, las esposas de varios ministros (que también habían tenido que pasar la noche en el palacio) empezaron a buscar frenéticamente a sus maridos. El resultado fue que, para la hora del almuerzo, todo el mundo sabía que el rey había desaparecido. (Sifuniso, 2012: 223)

Este pequeño relato es una manifestación de la difusión de rumores y de la deformación de información al capturar la evolución y el camino que toma, al llegar a conclusiones, a veces, absurdas. Aunque no siempre sean tan evidentes y extensas como en el cuento de Sifuniso, sí es un fenómeno recurrente y claro en las literaturas africanas. La oralidad aparece expresada de maneras diversas pero son, todas ellas, interferencias a la estructura occidental de estos géneros literarios (novela/cuento) y hacen que haya una apropiación de los mismos de manera que puedan representar a comunidades que no pertenecen a los centros. Es posible considerar esta idea a la luz de lo que Ngũgĩ wa Thing'o comenta: “Perhaps the crucial question is not that of the racial, national, and class origins of the novel, but that of its development and the uses which it is continually being put” (1986:69). Más allá de cómo la novela y otros géneros hayan sido introducidos en África, sería conveniente pensar cómo fueron utilizados y asimilados en países como Angola en donde han funcionado como un espacio de crítica y análisis de la situación nacional y de los conflictos socio-políticos que se han dado en la región.

Las apariciones recurrentes, como las que se ejemplificaron con anterioridad, de diversos sistemas de rumores en las literaturas africanas y, de manera más específica, del *mujimbo* en la literatura angoleña, indican que poseen funciones relevantes dentro de los textos. A partir de esto y teniéndolo siempre en consideración, el objetivo de la presente tesina será analizar en *Parábola do Cágado Velho* su papel como motor narrativo y como determinante en la estructura de la obra así como su rol en la formación de identidad y memoria. El *mujimbo* despliega, acepta y necesita de distintas versiones, su naturaleza es polifónica, su narración es plural; en él todas las voces cuentan por igual, todas poseen variaciones válidas de la historia y la primera versión no será necesariamente la oficial. Pepetela coloca al *mujimbo*: local,

múltiple, oral, tal vez para recordarnos que, así como todas las versiones de éste deben ser tomadas en cuenta, también las distintas literaturas con todas sus manifestaciones, en un lugar como Angola, son momentos válidos, voces que hay que escuchar, rumores que debemos dejar que sean declaraciones de la historia y la comunidad.

Con este propósito la tesina estará dividida en tres capítulos. El primero será una introducción al contexto histórico y literario angoleño con el fin de comprender la naturaleza y el lugar que posee la obra escrita por Pepetela así como para tener presentes las obras que lo antecedieron y que, de algún modo, marcaron el camino que ha seguido la literatura de Angola. Para esto utilizaremos la división periódica que realiza Pires Laranjeira a la par de la que es propuesta por Manuel Ferreira. En el segundo capítulo intentaré delimitar y explicar qué es el *mujimbo* y haré un puente con la teoría sobre el rumor realizada por Allport y Postman. Por último, en el tercer apartado realizaré un análisis de la obra *Parábola do Cágado Velho* tomando como eje las apariciones del *mujimbo* para lograr ver su funcionamiento en el texto, es decir, su papel central como motor narrativo y como dador de una voz comunitaria que interfiere con el discurso oficial creando así uno propio, del pueblo angoleño, desde donde se entiende la historia y la nación.

Capítulo I. Angola: historia y literatura

E nós a partir de agora como vamos a esquecer?

Pepetela

En 2012 el escritor Ondjaki al dar una plática en España titulada “Literatura angoleña hoy”, apunta que: “há de facto uma coisa interessante na literatura angolana: é que ela está muito pressa ainda à história de Angola e a história de Angola, por sua vez, está muito presa à guerra”⁷. Esto es, no se puede comprender gran parte del corpus literario angoleño sin conocer, de manera paralela, la historia que cruza la producción de textos, que la define y la envuelve. Las historias que aparecen en las obras literarias de este país se fundan, muchas veces, en eventos o episodios reales que han sido ficcionalizados pero que mantienen parte de su lógica en procesos políticos y sociales.

Creo que para tener una visión completa de los movimientos y transformaciones de la literatura producida en Angola se debe de hacer un recorrido no sólo de las etapas que ésta ha vivido sino, a la par, tomar en cuenta los principales eventos históricos del país. Para esto nos guiaremos por la periodización que hace Pires Laranjeira, quien divide la literatura angoleña en siete momentos decisivos a los cuales llama: Incipiência, Primórdios, Prelúdio, Formação, Nacionalismo, Independência y Renovação. Al mismo tiempo tendremos en cuenta parte de la propuesta de Manuel Ferreira sobre el desarrollo de las literaturas africanas en lengua portuguesa aun si no es un planteamiento exclusivo del ámbito angoleño, pues ayudará a cotejar información crucial.

Ferreira ubica el inicio de las literaturas africanas de expresión portuguesa en el siglo XV, principalmente con el trabajo realizado por cronistas, escritores que viajaban en los barcos, misioneros y exploradores, quienes en esa época aún intentaban poner en alto el nombre del reino de Portugal; es una literatura que surge de la “aventura no Além-Mar” (Ferreira, 1977a: 7). De manera más concreta, el primer momento que inaugura la literatura en Angola según Laranjeira, es el que llama “Incipiência” e inicia con los primeros y esporádicos textos escritos durante la época colonial como, por ejemplo, “Soneto de um mercador” de Luís Mendes de

⁷ Cita extraída del video: <https://www.youtube.com/watch?v=19JoIQCNrV0>

Vasconcelos⁸ y que termina con la que es considerada la novela inaugural de la literatura angoleña: *Esportaneidades da minha alma, às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira, publicada en 1849, cinco años después de la llegada de la imprenta a Angola, y en donde “pela primeira vez, são abordadas as terras e as gentes africanas” (Laranjeira, 1992: 19).

El libro de Maia Ferreira cierra la primera etapa y abre, para Manuel Ferreira, las producciones impresas de textos africanos en lengua portuguesa. Apunta también el hecho de que en los distintos países lusófonos estas literaturas tenían aún como centro y eje, en la mayoría de las publicaciones de la época, no al hombre negro sino al europeo quien, además, era representado como un héroe, portador de una cultura superior a las demás mientras que había una cosificación y animalización del hombre africano. Este tipo de textos tuvo su auge entre los años 20/30 del siglo XX (Ferreira, 1977:11). Por su parte, Laranjeira propone un segundo momento más corto en la literatura de Angola que inicia también con la impresión del libro de Maia Ferreira y termina en el año 1902. A estos poco más de cincuenta años les llama periodo de los “Primórdios” en donde destacan autores que, aún hoy, continúan siendo referentes en la literatura nacional como lo son Alfredo Troni con la noveleta *Nga mutúri* (1882). Esta época también forjó lo que Angola conoció como “Imprenta libre” (desde 1866 hasta fin de siglo), durante la cual surgieron decenas de periódicos como *Voz d'Angola Clamando no deserto* (1901); esto propició el acercamiento entre literatura y periodismo. Incluso había en la metrópoli una alta demanda de crónicas así como de folletines narrativos, los cuales fueron un espacio propicio tanto para el desarrollo de nuevas maneras de pensar la literatura y de aproximarla a los lectores, como para el encuentro de narrativas provenientes de distintos lugares y de escritores de distintas razas: “africanos, portugueses e brasileiros publicavam nos espaços comuns dos almanaques, boletins, revistas e folhetos” (Laranjeira, 1992: 11).

El tercer periodo marcado por Laranjeira, llamado “Prelúdio” alcanza en el tiempo a las marcas que apunta Ferreira y abarca la primera mitad del siglo XX, desde el año 1903 hasta 1947. Esta literatura estaba hecha principalmente para ser consumida en el viejo continente y se vio muy marcada por un exotismo al que Laranjeira se refiere como novedades

⁸ Pires Laranjeira, en su libro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), señala que, si bien muchos consideran este soneto de Vasconcelos, junto con otros versos escritos en el siglo XVII en la *Descrição da cidade de Luanda e Reino de Angola*, como textos poéticos que marcan el inicio de la producción literaria angoleña, él considera que es una manera de unirla a la colonización portuguesa más que de brindarle un sentido anterior propio. Aun así, acepta esta primera etapa larga y sin demasiada producción.

“tarzanísticas”; la imagen del negro aún estaba muy viciada y rodeada de prejuicios. Un ejemplo de las publicaciones realizadas en este periodo es la obra poética de Tomaz Vieira da Cruz.

Entre 1948 y 1960 se sitúa el cuarto momento, de “Formação”, que establece Pires Laranjeira. Su inicio está marcado por la creación del MNIA (Movimento dos Novos Intelectuais de Angola) que tenía como lema: “Vamos descobrir Angola!”, y cuyos integrantes estaban abiertamente interesados en la creación de una literatura nacional, angoleña, que reivindicara al hombre africano. Los más importantes representantes de esta época fueron Viriato da Cruz, Agostinho Neto y António Jacinto; este último editó en 1950 la *Antologia dos novos poetas angolanos* que, apunta Laranjeira, fue el primer trabajo moderno en su tipo. Un año después sale a la luz la revista *Mensagem* (1951), creada por ANANGOLA (Associação dos Naturais de Angola); contó con solo cuatro números en los cuales se publicaron a autores nacionales y se tocaron, de manera explícita, temas como el de la independencia. Después surgió la revista *Cultura* (1956) con la participación de grandes escritores como Henrique Abranches, António Cardoso y Luandino Vieira. Manuel Ferreira señala que esta época está impregnada de:

Amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal, mítico, mas segmento medular da sua expressão é, de facto, a denúncia, a rebeldia, a consciência revolucionaria; em suma, o projecto perseguido, passo a passo, para a Revolução, para a libertação. (1977b:16)

La poesía continuó siendo un género ampliamente desarrollado y, ya entrada la década de los 50, encontró nuevos caminos con la llegada del movimiento de la Negritud⁹ a Luanda; la entrada de esta corriente ideológica ocurre cuando Viriato da Cruz recibe la antología de Senghor¹⁰, la cual había viajado desde Lisboa gracias a Mário de Andrade (Laranjeira, 1995). El espíritu independentista que había nacido del movimiento de la Negritud había llegado a los países africanos lusófonos que ahora llevaban a cabo búsquedas identitarias y de liberación que se adherían a las ideas expuestas por Senghor. A partir de esto: “en 1959 se publica, en Lisboa, el *Cuaderno de Poesía Negra de Expressão Portuguesa*, por iniciativa del intelectual angoleño Mario Pinto de Andrade y del poeta santomense Francisco José Tenreiro” (Dali, 1993:288).

⁹ La Negritud fue un movimiento ideológico y literario que tuvo sus inicios en la primera mitad del siglo XX. Fue desarrollado por intelectuales, teóricos y escritores francófonos entre los cuales se encontraban Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor, quien lo describió en una entrevista dada a la revista *Magazine Littéraire* en 1983, como: “la conjunción de valores de la civilización del mundo negro” o “la manera en la que cada negro o cada colectividad negra vive los valores de su civilización”.

¹⁰ Nos referimos a la *Antología de la nueva poesía negra y malgache en lengua francesa* publicada en 1948 y que contenía el prólogo Orfeo Negro escrito por Jean-Paul Sartre. Esta antología representó un punto clave en el movimiento de la Negritud y, todavía hoy, continúa siendo un referente del mismo.

Todo esto contribuyó a la búsqueda de una poesía de reivindicación, de exaltación del pueblo y de una identidad nacional que podemos notar en los famosos versos escritos por Agostinho Neto: “Sem terra, nem língua, nem pátria”.

En esta década surgió el Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), por un lado, y el Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), por otro. El primero fue fundado el 10 de diciembre 1956, presidido por Agostinho Neto y Viriato da Cruz como secretario. Este partido mantenía ideas anti-coloniales y dio a conocer el Manifiesto do amplo Movimento Popular de Libertação de Angola para, después, organizarse de manera armada y luchar contra el régimen colonial¹¹. Por otro lado, el FNLA era un partido de centro-derecha que surgió cuando la União das Populações do Norte de Angola (UPNA), después llamada União das Populações de Angola (UPA), se alía con el Partido Democrático de Angola (PDA) y surge el Frente Nacional da Libertação de Angola.

Las luchas armadas y los intereses políticos cruzaban todos los aspectos de la vida pública y privada de la población y, por consiguiente, de las manifestaciones literarias. La mayoría de los escritores de la época apoyaban abiertamente la lucha del MPLA y sus textos tenían un carácter anti-colonial. Fue a finales de la década de los 50 cuando la PIDE¹² apresó a grandes escritores por simpatizar y participar activamente en el movimiento de liberación. Entre ellos se encontraban Luandino Vieira, António Cardoso y António Jacinto. Durante las detenciones se publica una recopilación llamada *Poemas* (1960) de Viriato Cruz que viene, para Laranjeira, a cerrar este cuarto momento de “Formação” que marca de manera profunda el camino que siguió la literatura del país y el carácter político que asumió.

En 1961 comienzan las luchas armadas de liberación nacional entre las fuerzas portuguesas y los grupos organizados de las distintas colonias: Angola, primero y, después, Guinea Bissau y Mozambique; a este conflicto los africanos le llamaron Guerra de Liberación. Con este hecho histórico inicia el quinto periodo al cual Laranjeira llama “Nacionalismo” y que tendrá su fin una década después, en 1971. Durante esta época, con la llegada de las luchas armadas “tres tendencias se esboçaram, vindo a concretizar-se em obras específicas: literatura de combate (de e para a guerrilha); de ghetto (...) e de diáspora”. (1995:14). Es posible ubicar en la primera categoría a autores como Manuel dos Santos Lima con *As sementes da liberdade*

¹¹ Información extraída de la página oficial del MPLA: <http://www.mpla.ao/mpla.6/historia.7.html>

¹² Cuyas siglas corresponden a: Polícia Internacional e de Defesa do Estado, fue la policía perteneciente al régimen dictatorial portugués y, por lo tanto, la entidad responsable de la represión y detención de los opositores políticos.

(1965), Costa Andrade con *Terra de acacias rubras* (1961) y el mismo Pepetela. La historia del ghetto tiene como voces principales de este periodo a Arnaldo Santos, Cândido da Velha y João-Maria Vilanova con *Vinte canções para Ximinha* (1975). Las narraciones de diáspora, por su parte, fueron desarrolladas por autores como Tenreiro en su poema *Coração em Africa* y por Agostinho Neto.

Éste fue un momento en el que muchas editoriales y asociaciones culturales fueron clausuradas. Los escritores que continuaban publicando tenían que encontrar métodos para eludir la censura y los textos comenzaron a ser bastante abstractos y encriptados a primera vista. Sin embargo, una de las figuras que ganó fuerza en medio del caos nacional fue Luandino Vieira a quien le otorgaron el Grande Prémio de Novelística por *Luuanda* (1964) mientras era prisionero en Cabo Verde (Laranjeira, 1995). Manuel Ferreira considera que en estos años de lucha las narrativas angoleñas “evidenciam uma estrutura adulta e, embora sem procuradas violências transgressivas, o tecido linguístico enriquece-se ao nível da angolanização” (1977b: 55). La búsqueda de una identidad que había iniciado hacía décadas seguía materializándose y la lengua se convirtió en un referente para comprenderla. Durante este momento de “Nacionalismo”, se crea un tercer partido: União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), dirigido por Jonas Savimbi cuya ideología lo llevó a unir fuerzas con el FNLA en luchas posteriores.

El penúltimo momento que marca Laranjeira: “Independência”, está a su vez dividido en dos: la primera etapa va de 1972 a 1974 y, la segunda, de 1975 a 1980. Los dos primeros años están determinados por producciones que parecieran estar anunciando la pre-independencia; surgen una serie de revistas y decenas de obras entre las cuales sobresalieron: *Regresso adiado* (1973) de Manuel Rui, *Crónica do ghetto* (1972) de David Mestre, *Chão de oferta* (1972) de Ruy Duarte, entre otros. La actividad literaria comenzaba a ganar fuerza nuevamente, lo cual se hizo evidente con la publicación de dos antologías más de poesía: *Angola, poesia 71* y *Vector*. Incluso los periódicos que eran manejados por el gobierno publicaban textos que intentaban modificar la imagen de los valores vigentes. Uno de ellos fue: *A Província de Angola* (1923-1975).

El 25 de abril de 1974 aconteció en Portugal la Revolución de los Claveles por medio de la cual el país se libera del Estado Nuevo Salazarista. Un año después, el 15 de enero de 1975 firmaron el Acuerdo de Alvor el Gobierno portugués y los partidos angoleños que disputaron el poder; este documento establecía un gobierno de transición que tenía

representantes de los tres partidos. Además, se marcó la independencia y el cambio de soberanía para el día 11 de noviembre de 1975. En este punto muchos textos, antes prohibidos o censurados, tuvieron la oportunidad de ser publicados y distribuidos libremente, como: *Nós, os do Makulusa*, novela escrita desde 1967 por Luandino Vieira y se fundó la União de Escritores Angolanos (UEA). Con esto comenzó la instauración de nuevas políticas en las relaciones literarias de la época: todos tenían derecho de publicar su obra, los que habían estado en el exilio y se habían visto en la necesidad de editarla fuera del país, los que fueron censurados, por mencionar algunos. Los textos estaban llenos de exaltación nacional, ya que el júbilo por los nuevos tiempos que comenzaban y las libertades culturales forjaron un nacionalismo bastante marcado.

Si bien había más libertades para la circulación de obras literarias, la transición de las luchas independentistas a una república libre no fue tan sencilla y Angola se vio sumergida en el conflicto bélico más largo que ha tenido en toda su historia: la Guerra Civil, la cual empezó en 1975 y no terminó sino hasta 2002. Aunque, en un inicio, los tres partidos políticos anhelaban el término de la ocupación portuguesa, no estaban dispuestos a compartir el poder del gobierno de transición pues representaban a distintos grupos regionales. Además, había múltiples intereses internacionales de por medio: el FNLA recibió apoyo de la República Popular de China (que después apoyó a UNITA); El MPLA obtenía apoyo de Cuba, país en quien encontró un aliado; y UNITA, como mencionamos, recibió ayuda de la República Popular de China así como de Estados Unidos.

El FNLA en realidad no tenía mucha actividad dentro de la lucha y manifestó su inclinación por UNITA. La Guerra Civil terminó dividiendo al país en dos bandos: los que apoyaban al MPLA y los que apoyaban a UNITA. Gracias a la mediación de Portugal, Estados Unidos, la Unión Soviética y la ONU, en 1992 se convocó a elecciones presidenciales con el propósito de terminar con el estado bélico que envolvía al país. El MPLA salió victorioso, pero UNITA se negó a reconocer la legitimidad de los resultados y reanudó, de manera inmediata, el conflicto armado para ganar el poder. Esto no terminó sino hasta 2002 con el asesinato de Jonas Savimbi, líder del partido. Esta lucha figuró de diversas maneras en narrativas angoleñas escritas durante y después de la guerra como lo es *Parábola do Cágado Velho*, en la cual se representan elementos claros de la división que sufrió el país y la incertidumbre constante que se vivió al estar inmersos durante casi 30 años en una batalla que parecía no tener un fin concreto.

Volviendo a la división que hace Pires Laranjeira, tenemos el séptimo periodo que marca en la historia de la literatura angoleña: “Renovação”. A éste lo ubica entre 1981 y 1996. Su comienzo coincide con la formación de la Brigada Jovem de Literatura que tenía como meta primera preparar a las nuevas generaciones para que pudieran desempeñarse en el campo literario. Además, empezaron a publicarse lo que Laranjeira llama “obras consideradas incómodas para o poder político, como o romance *Mayombe*, de Pepetela” (1995: 47).

Después del último periodo marcado por Laranjeira que abarca la mitad de la década de los 90, surgieron en Angola voces que han encontrado un lugar en la nueva etapa de la literatura angoleña y que han atraído el interés internacional. Uno de los autores más importantes de esta nueva ola es José Eduardo Agualusa, merecedor de múltiples reconocimientos y traducido en veinticinco idiomas, ha publicado libros como *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997) *Vendedor de Passados* (2004) y *As mulheres do meu pai* (2007) solo por mencionar algunos de los más importantes. Laranjeira habla de él y dice: “Agualusa alia à sua capacidade de fundamentação histórica a facilidade de fluência da enunciação, cauterizadas com episódios burlescos, sentimentais e maravilhosos” (1992: 102). Estas nuevas voces vienen a reconfigurar la manera de pensar y de ver Angola después de su independencia y Guerra Civil, al permitir la entrada de elementos maravillosos y al dejar que la memoria también sea deconstruida. A la par hay un interés latente por la oralidad que se manifiesta en una de las voces más influyentes y reconocidas en la poesía angoleña actual: Ana Paula Tavares, quien dijo en una entrevista: “A oralidade é meu culto. As mães embalam os filhos cantando ou dizendo palavras nas nossas línguas todas. Se os meus textos puderem ser lidos em voz alta fico muito contente”¹³. Ha publicado libros como: *Ritos de passagem* (2007), *O lago da lua* (1999) e *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). Otro de los nombres más destacados es João Melo, quien ha publicado *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1998) y *Filhos da Pátria* (2001). Por último, mencionaremos a Ondjaki, el más joven de la lista, a quien le fue otorgado el Premio José Saramago en 2013 por su novela *Os Transparentes*. Ha publicado además la conocida novela *Bom dia camaradas* (2001). El pasado de Angola es revisitado por los autores de la literatura angoleña actual y es leído desde un presente en donde la historia y las tradiciones siguen marcando las obras literarias para construir y descubrir nuevas identidades nacionales.

¹³ Entrevista consultada en: <https://www.esquerda.net/en/node/14283>

Capítulo 2. Hacia una definición de *mujimbo*

*A guerra acabou e tudo ficou estranhamente
parado e silencioso, só o mujimbo corria.*

Pepetela

Una de las preguntas que es necesario hacerse al leer y analizar la novela *Parábola do Cágado Velho* es ¿qué es el *mujimbo*?, ¿cuáles son sus características?, ¿en dónde está su origen? Para, a partir de ahí, comprender cómo se traslada al texto haciéndolo funcionar. Habrá que decir, primero, que los procesos históricos, culturales y políticos, así como el sistema de pensamiento y la cosmovisión que existen en un país como Angola son distintos a los que han desarrollado las sociedades occidentales y, entonces, conceptos como *mujimbo*, aun si tienen puntos de unión y características compartidas con otros fenómenos orales como el rumor, poseen también diferencias intrínsecas que se relacionan con la concepción del mundo y las tradiciones de la comunidad en la que se produce y utiliza este término.

Los procesos de transacción cultural y de mestizaje en un país colonizado que se independizó hace pocos años (en 1975), están frescos y las marcas aún se están dando. La consolidación como una nación independiente genera una cultura igualmente autónoma y nueva que poseerá elementos tanto del colonizador como de los grupos originarios. Estos cambios históricos son fundamentales para entender no solo manifestaciones culturales y lingüísticas (como el *mujimbo*) sino también el tipo de literatura y las formas de pensamiento que se poseen hoy en día, los cuales también se vieron afectados por la apropiación/adjudicación de una lengua extranjera, como es el caso del portugués en Angola: “A língua permitiu aceder a um plano transnacional, na medida em que a transmutação do sentido para outros sistemas modelizantes secundários, absorvendo-o, interagindo e modificando-o, reflectiu a pluralidade cultural de África” (Pereira, 2009: 5).

El uso en literatura de vocablos provenientes de lenguas africanas mezclados con el portugués es un ejemplo de la pluralidad cultural de la cual habla Pereira y es también una forma en la que elementos de identidad (como la oralidad) se sincronizan con herencias coloniales (como la lengua escrita) que les confieren un grado de autoridad al momento de hacerse escritura y les permiten entrar, de alguna manera, a un sistema internacional. Maribel

Paradinha en su artículo “Escrever na língua do Outro: glotofagia, subversão e reinvenção” habla de cómo esta dinámica de integración a una tradición europea comenzó a darse desde la colonia, cuando era otorgado el estatuto de “asimilado” si el africano compartía los códigos lingüísticos (principalmente) del europeo:

A adoção e o domínio da língua do colonizador significavam, portanto, por um lado, o direito de ser visto como um cidadão em “igualdade de circunstâncias” com um português e, por outro, o direito de aceder à escrita e à aceitação no cânone literário.¹⁴

Esta igualdad de circunstancias es dada, aun hoy, si el texto literario es escrito en su mayoría en alguna lengua europea asimilada en África después de la época de colonización (como el portugués). Por otro lado, es posible entender la integración de términos en lenguas bantú como una reivindicación, por parte de los escritores, del derecho a nombrarse¹⁵, a nombrar sus procesos lingüísticos, los lugares que habitan, los alimentos que consumen y la ropa que visten. Se produce una hibridación en la que el escritor se tiene que volver consciente de las elecciones que toma al conjuntar, en un solo texto, dos idiomas que conllevan cada uno problemas diferentes y distintas representaciones del mundo. Las obras híbridas que son gestadas a través de esta integración son un ejemplo claro de cómo la literatura angoleña, a través del portugués, entra a lo que Pereira llama “plano transnacional”, el cual a la vez exige y permite a los escritores africanos como Pepetela utilizar no solo la lengua exógena sino también los modelos literarios de los centros; además, son una muestra del profundo plurilingüismo que se vive en Angola y que conlleva cuestiones identitarias (comunitarias e individuales) que se trasladan a los textos literarios:

Si la identidad está relacionada con la comunidad, ¿se puede contemplar la existencia de varias identidades para una única persona? ¿Se puede atribuir a un angoleño que hable al mismo tiempo el portugués y una lengua bantú una identidad lusófona junto a su identidad bantú? (Calvet, 1999)

La manifestación cotidiana de la lengua mayor¹⁶ en espacios públicos (trabajo, cine, plazas, restaurantes) y de las lenguas menores en espacios privados (el hogar, reuniones con amigos o familia) (Paradinha) reafirma la identidad múltiple que se despliega en una sociedad

¹⁴ Esta cita pertenece al manuscrito “Escrever na língua do Outro: glotofagia, subversão e reinvenção” escrito por Maribel Malta Paradinha y que ha sido aprobado para su publicación en el anuario de Letras Modernas. Está en espera de publicación.

¹⁵ Este derecho a nombrarse lo entendemos en contraposición del derecho a nombrar del que habla Louis-Jean Calvet en su libro *Lingüística y Colonialismo*: “los territorios y sus habitantes no existían antes de la llegada del colonizador (puesto que no tenían nombre o, al menos, nos comportábamos como si no lo tuvieran), y nombramos lugares y pueblos como peor nos parece” (1981:55).

¹⁶ Aquí se respetaron los términos “lengua mayor” y “lengua menor”, utilizados por Maribel Malta Paradinha en su texto “Escrever na língua do Outro: glotofagia, subversão e reinvenção”. Estos refieren directamente al modelo gravitacional de Calvet con el cual explica la relación entre lenguas.

como la angoleña. ¿En qué lengua puede expresar sus conflictos y sentimientos un mestizo, un mulato, un hijo de portugueses nacido en África? El encuentro de lenguas en obras literarias y las decisiones de no traducir (trasladar) las palabras provenientes del bantú se entienden entonces como una respuesta y una proyección natural del plurilingüismo que hay en el área.

La obra de Pepetela está escrita en portugués pero esto no quiere decir que el texto se presente como un sistema cerrado, sino que permite y posee interferencias como la entrada del *mujimbo*. De este podemos comenzar diciendo que su etimología es incierta; algunos dicen que viene de la lengua chokwé, otros que viene de la lengua lovale. Coelho señala, en un prefacio hecho al libro de Manuel Rui *Cronicas de uma cidade*:

Mujimbu é uma palavra originalmente atestada na língua Lovale (também dita, ao que parece incorrectamente, Lwena) e seus aparentados, cuja comunidade étnica está maioritariamente acantonada na província do Moxico e que se espraia para lá das fronteiras do nosso país, na Zâmbia. Basicamente significa ‘troca de informações’, ‘troca de notícias’, ‘relatório de viagem’ que geralmente é dada ou trazida por alguém que vindo de longe (mais exactamente, vindo de fora), ao ser acolhido em determinada localidade (ou comunidade), se sente na obrigação (dever, cortesia, hábito) de pensar.

Por sua vez, aquele que o acolhe retribui, dá também igualmente a sua versão da vida local. É essa troca que geralmente corresponde a significação do termo bantu. [...] Trazido para o meio e contexto urbano e suburbano, sobretudo o luandense, esta palavra mujimbu altera substancialmente o carácter da significação local, ganhando em amplitude e agravo, passando a significar então: ‘anúncio prévio alarmante’, ‘notícia alarmante que circula de boca a orelha’, ‘boato’. Mas ela é, contudo, como sendo uma palavra originária do meio e contexto linguístico e cultural cokwe. Nada mais ilusório e falso... A utilização desse termo nessa língua faz-se naturalmente por empréstimo da língua Lovale. (Coelho, 1998: 18-19)

Parecen naturales las distintas versiones del origen de la palabra ya que fue, como dice Coelho, asimilada o tomada por varios pueblos a lo largo del territorio angoleño y aun fuera del país y con la apropiación su significado fue mutando y su origen fue haciéndose menos claro porque, tal vez, la palabra se fue resignificando al ser adoptada por cada uno de los grupos: “Trata-se, também, de seu funcionamento como memória oral, por isso se alastra, se modifica por um condutor que é a palavra falada” (Muraro, 2012: 114).

Antes de la producción escrita y del registro de la historia está la transmisión oral de los hechos, el reconocimiento, la rememoración y la manifestación de aquello que ocurrió hace décadas o hace días y que forma la historia de una comunidad. El intercambio directo de información, la confrontación de versiones sobre lo ocurrido y la articulación lingüística de un evento permite que comience a formarse una memoria colectiva, oral, dentro de la cual funcionarán las memorias individuales de cada sujeto.

El *mujimbo* no es solo una manera de transmitir información, es también una herramienta de los procesos de memoria colectivos con la que se pueden formar nuevos discursos, resignificando el pasado. Por su forma colectiva y anónima permite que las narraciones sean creadas y pertenezcan a un grupo. Si pensamos también en la transmisión de historias de generación en generación podemos observar cómo estos nuevos discursos son creados ya que, después de cierto tiempo, el recuerdo que se transmite ya no pertenece a los marcos sociales de los cuales surgió. Es decir, supongamos que un anciano relata algo a su nieto, esta segunda generación que está absorbiendo y apropiándose del recuerdo relatado tendrá la capacidad de crear un nuevo discurso en el momento en el que el pasado es traído al presente.

Todas las versiones que puede haber de un *mujimbo* así como su uso para llevar noticias de una comunidad a otra, es una manera de relatar la historia y todas sus caras, sus posibles interpretaciones que, con el paso del tiempo y si fueron lo suficientemente relevantes en la comunidad, pueden pasar por un proceso de mitificación, llevando al *mujimbo* a la creación de leyendas y rescatando del olvido los sucesos del pasado.

Allport y Postman proponen que la formación de leyendas está relacionada de manera directa con el proceso de creación y transmisión de rumores, esto es, que es un siguiente paso natural: “a legend may be regarded as a solidified rumor” (1948:162); ellos apuntan que antes, ya en 1936, LaPiere y Farnsworth decían: “a legend is a rumor that has become a part of the verbal heritage of people” (1948:163). Para que esto suceda la información contenida en el rumor debe de ser de importancia para la mayoría de la sociedad, abordando temas identitarios, de origen, relacionados con la muerte, con el carácter que representa a una comunidad etc. También se dice que los mitos, por su parte, son más resistentes a los cambios pues son representaciones de una filosofía comunitaria pero, a su vez: “legends that deal with primal forces, cosmology, religious belief, are technically called myths” (164).

El *mujimbo* se convertirá en parte del folclor y pasará a connotarse como leyenda si su discurso posee una importancia transgeneracional por sus posibilidades interpretativas. Su carácter metafórico se ve acentuado y adquiere un papel predominante en el momento en el que se convierte en leyenda o, si se prefiere, llega a convertirse en leyenda por su potencial metafórico. En este punto la cuestión de la verdad no debería ser tan relevante: “Is it not more important for a legend to symbolize a spiritual intention than for a prosaic critic to isolate the pure historical truth from the gradual assimilation and sharpening of this truth?” (1949:165).

El valor simbólico de la leyenda guarda una verdad que no recae en la precisión o veracidad de los acontecimientos que son relatados sino en lo que ellos representan para un grupo.

Esto lleva a pensar en procesos de rememoración colectiva, en donde *mujimbo* antiguos son recordados como una especie de premonición, haciendo lo que Marc Augé llama vigilancia que es “la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado” (1998:102). Esta búsqueda actual de aquello que nos recuerda al pasado podría ser una manera de marcar ciclos por los que atraviesa un pueblo y de los cuales aprenden a detectar señales de peligro o de buen augurio. Ligado directamente a lo anterior está el hecho de que el *mujimbo* funciona como un registro alternativo a la historia oficial, es la memoria del pueblo de la que depende y a la cual se le otorga confianza. La historia oficial, maquillada, fechada y lineal tiene esta otra cara en la cual los mitos, los rituales, las señales de la naturaleza y la oralidad llegan a impregnar y a romper esta linealidad histórica; eso que pasó antes está pasando hoy también.

El *mujimbo* es compartido e integrado por una comunidad y puede ser entendido también como un “relatorio” o como una noticia que se transmite de “boca a orelha”; esta descripción que nos comparte Coelho es exactamente igual a la referida por el académico estadounidense Mark Knapp para describir el modo de transmisión del rumor (de boca a oreja), destacando su carácter oral. Además, esa descripción específica, “de boca a oreja” y no de “boca a boca” nos da a entender que el individuo que escucha puede o no estar hablando e intercambiando relatos con el individuo que habla; es decir, cabe la posibilidad de que sea un receptor externo a la conversación que, por una u otra situación, la escucha parcial o totalmente y que luego, al contarla nuevamente, genera nuevos receptores externos o indirectos y crean una cadena de comunicación alterna a la normal.

La deformación del contenido sucede a través de un conjunto de ramificaciones, además de la selección de datos que hace cada uno de los emisores y la manera en que es dicho (ambos factores son inconscientes) que conlleva inflexiones, guiños, palabras, que pueden ser entendidas ambiguamente. Asimismo manifiesta, en parte, la cualidad anónima y colectiva del *mujimbo*. Hay un punto en la cadena comunicativa en donde ya no se sabe ni se pueden localizar los eslabones o los sujetos específicos que transmitieron la información y se comienza a decir solamente que ésta “se escuchó en algún lugar/ en algún lado” o que “dicen por ahí”, sin identificar al individuo o la situación específica en la que se transmitió. Los sujetos emisores y

receptores se vuelven puntos de incógnita o anónimos y la información ya no pertenece a alguien en específico, sino que se convierte en una propiedad comunitaria.

Posiblemente uno de los elementos adicionales que pudieran establecerse es que, en ocasiones, la persona que comparte el *mujimbo* (no necesariamente la que lo crea), viene de fuera de la comunidad. Hay un agente externo que introduce un *mujimbo* específico, por costumbre y educación, el cual posteriormente entra a circular al pueblo en donde sufre modificaciones y pasa a ser la creación de una narración colectiva. Este sujeto que llega a la comunidad nos habla también de la estructura social de algunas zonas de Angola, en donde los individuos que llegan y se van funcionan como un medio de transmisión de noticias de otras comunidades y la hospitalidad que se le brinda trae consigo una serie de protocolos de cortesía que incluye el intercambio de relatos.

Se destaca también su naturaleza social, es decir, el *mujimbo*, además de funcionar como un medio de transmisión de información, es también una forma de socializar, de ganar la confianza del otro así como un lugar en la comunidad a la cual se ha llegado, podría pensarse como un ritual codificado. Esta naturaleza social hace del *mujimbo* un fenómeno que llega a ser incluso necesario para una interacción interpersonal cotidiana; la espontaneidad con la que sucede, sin pensar mucho en qué es lo que está pasando, permite que no sea visto como algo peyorativo sino como un proceso habitual e inevitable. El carácter negativo dado en occidente al rumor surge de factores histórico-sociales que no sufrió el *mujimbo* de la misma manera en Angola en donde se transformó gracias a los intercambios lingüísticos entre comunidades. Sus cambios se dieron por medio de los sujetos que lo utilizaban, se fue adecuando a las necesidades y a las modificaciones en el espacio y en el tiempo de Angola y de sus habitantes.

Cabe señalar que *mujimbo* no es la única palabra o el único concepto que es dejado sin traducir en la novela *Parábola do Cágado Velho*; tenemos por ejemplo *kimbo*¹⁷, *soba*¹⁸, *kimbanda*¹⁹, *guerras de kuata-kuata*²⁰, *quissangua*²¹, *cazumbi*²² entre muchos otros. Es posible notar que todas estas son representaciones de sistemas políticos e ideológicos angoleños. La inserción de estas palabras es de suma importancia ya que también representan zonas de resistencia, en donde lenguas como el kimbundu aparecen como una fuerte marca de otredad y

¹⁷ Poblado, conjunto de casas construidas en un solo lugar.

¹⁸ Jefe de un grupo o de un estado africano.

¹⁹ Adivino, médico popular, curandero, hechicero.

²⁰ Guerras para la recolección de esclavos.

²¹ Bebida, parecida a la cerveza, hecha con harina de maíz en agua y dejada para fermentar.

²² Espíritu, fantasma, zombi.

una línea de fuga a través de la cual es posible subvertir el portugués como lengua europea impuesta en Angola.

Al mismo tiempo, podemos ver cómo el encuentro de estas dos lenguas, el portugués y el kimbundu o el lovale (en el caso de la palabra *mujimbo*) nos lleva a pensar también en una suerte de maleabilidad lingüística en donde Pepetela hace que el portugués se retraiga, dando paso a otros sistemas de lenguaje, cuando éste deja de ser abarcador, es decir, en el momento en el que ya no logra representar una realidad específica. Estos momentos, estas zonas de resistencia son a la vez puntos de quiebre en donde se evidencia la profunda necesidad de permanencia que poseen estos conceptos particularizantes, anclados a una región geográfica específica y renuentes a ser asimilados por un sistema de categorías universales.

La traductología, en su estudio e identificación de barreras (o puentes) entre lenguas, ha contemplado la cuestión de lo no traducible o de lo intraducible, de las particularidades que poseen un innúmero de palabras y que no les permite (o que es en extremo difícil), ser transferidas de manera fiel a otros sistemas de representación lingüística. Ante esto han surgido, desde hace ya décadas, una serie de teóricos que han intentado esclarecer caminos para comprender este vasto tema.

El siglo XXI trajo consigo una serie de nuevos académicos que realizaron investigaciones con nuevos enfoques como, por ejemplo, Barbara Cassin, Emily Apter, Jaques Lezra y Dipesh Chakrabarty. Cassin participó en la elaboración y edición del conocido *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles* (2004) en el cual se compilan cuatrocientos términos en más de una docena de idiomas que, de alguna manera, son intraducibles. Cassin menciona respecto al libro:

One of the most urgent problems that Europe poses is that of languages. One can choose a dominant language, in which exchanges will henceforth be made, or one can play on the maintenance of plurality, in making manifest the meaning and the interest of the differences. The Vocabulary is resolutely inscribed in the second optic. It is both a philosophical gesture and a political gesture. Its ambition is to constitute a cartography of European philosophical differences. (2014)

Emily Apter comparte el enfoque de Cassin y continúa explorando términos intraducibles en su libro *Against World Literature, on the Politics of Untranslatability* el cual es, al mismo tiempo, un trabajo crítico sobre traducción como punto clave en los estudios de Literatura Mundial. Apter analiza y delinea palabras cuya traducción produce una alteración en el significado original considerable. Ella propone pensar no en una “literatura mundial” sino en “literaturas mundiales”. Por otro lado, Jaques Lezra estudia en su libro *Untranslating*

Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought, la traducción y de manera específica, la intraducibilidad, en relación con los movimientos del mercado global:

‘Translation’ is a term nested within the humanities (within the practice of the humanities and also within its old, incoherent concept) and serves as a gatekeeper for the humanities. ‘Translation’ so understood serves to draw the borders for and to determine the ends of the globe today: it is the figure of global thought, as it is the figure for the global market. (2017:18)

Lezra además de intentar hacer un recuento de algunos teóricos sobre lo intraducible, hace una crítica profunda a la traducción en la época actual y apunta (como Cassin y Apter) a la importancia del reconocimiento del plurilingüismo en la literatura contemporánea, lo cual puede ser realizado desde la posibilidad de lo intraducible:

But culture, to the extent that it becomes the location for untranslatability, and untranslatability, to the extent that it becomes synonymous with cultural particularity, add value universally. (2017:34)

En vista de que existen ya otros trabajos en los cuales se despliega de manera más detallada la lista de estudiosos que se han dedicado a pensar lo intraducible y de qué manera lo han hecho, se intentó dar solamente una muestra de algunos a quienes consideramos importantes para lograr comprender el tema en la actualidad, a grandes rasgos.

Existen palabras que son popularmente reconocidas por su naturaleza intraducible y, por lo tanto, que representan ante el resto del mundo a una comunidad lingüística o cultural. El término “saudade” es uno de los más citados en los estudios de lo intraducible o lo no traducido; la palabra ha pasado a ser un patrimonio de la lengua portuguesa e, incluso, un sentimiento exclusivo de los hablantes del portugués peninsular. Los ejemplos que surgen de las lenguas habladas en África y las literaturas escritas en dicho continente no son tan conocidos como lo es “saudade”, pero su mecanismo como intraducible es paralelo. Todas estas aproximaciones nos permiten pensar el texto de Pepetela (y de tantos otros escritores africanos) bajo una luz distinta que ilumina la evidente necesidad de mantener conceptos que muestren particularidades culturales, y que apunta a una manera de traducir este tipo de obras lusoafricanas.

Como se dijo con anterioridad, la novela a analizar está escrita en portugués, con excepción de algunas palabras que el autor decide no traducir, una de ellas y la más importante en este trabajo es *mujimbo*. Nosotros tampoco la hemos traducido porque creemos que el hecho de que Pepetela la haya dejado intacta es un indicador de que el *mujimbo* es concebido por el autor como un fenómeno particular de Angola que no puede ser trasladado de manera exacta a

ninguna otra lengua y que demuestra, también, su profundo enraizamiento en la cultura angoleña al mismo tiempo que ayuda a definir sus procesos sociales y culturales; es decir, se pone en manifiesto la imposibilidad de equivalencia entre códigos. Este apego a ciertos conceptos que no logran sustituirse aunque la lengua dominante e institucional cambie muestra elementos de la identidad comunitaria que se conservan, que la conforman y que, a su vez, son parte de una narración histórica que los delimita.

El ejercicio de traducción posee intenciones de desterritorialización lingüística y de alejamiento de los sistemas nacionales (en aras de una globalización que unifique y propicie un intercambio literario dentro de la red global), pero en la práctica tendrá siempre marcas nacionalizantes que serán transmitidas a los textos y a los términos traducidos: “even the term 'translation', which in a sense signifies language in a state of non-belonging, or national degree zero, is nationally marked” (Apter, 2013:82). Si se toma esto en consideración, traducir *mujimbo* conllevaría la adjudicación de un pensamiento nacional otro, suprimiendo todo rastro de especificidad e ignorando lo que Barbara Cassin llama “cartography of philosophical differences”. Dicha cartografía nos permite considerar a los textos y/o conceptos bajo sus propios parámetros, al tener en cuenta los funcionamientos simbólicos, culturales y sociales en los que cada uno opera, de los cuales forman parte y que les permiten reconocer sus diferencias. Considerar cosas tan sencillas y lógicas como las restricciones geográficas y culturales a las cuales muchos conceptos están supeditados nos guiará, al momento de decidir si un término debería o no ser traducido:

Yet nothing concrete and particular could ever be the universal itself, for intertwined with the sound-value of a word like “right“ or “democracy“ were concept-images that, while (roughly) translatable from one place to another, also contained elements that defied translation. (Chakrabarty, 2008: xiv)

Mujimbo pertenece a un entramado mayor que lo contiene y que de algún modo lo delimita pero no es, en sí mismo, como apunta Chakrabarty, algo universal. Nos habla no de una realidad heterogénea sino de una que se crea a partir de especificidades. La traducción, como una especie de puente intercultural, tiene la posibilidad de abrir o cerrar caminos, permitiendo la permanencia de expresiones plurales que conforman no solo múltiples procesos sociales y culturales sino que son parte fundamental también de la historia de estos lugares, cuestiones que no siempre pueden ser trasladadas o asimiladas: “The very obscurity of the translation process allows the incorporation of that which remains untranslatable” (Chakrabarty, 2008:86).

Teniendo en mente ya la característica oral, mutable, comunitaria e intraducible del *mujimbo*, sería conveniente abordar también su carácter migratorio y ficcional, ya no como proceso oral en la realidad concreta angoleña sino dentro del universo construido en la novela; esto con el fin de determinar la naturaleza del acto comunicativo dentro del texto. Puede parecer evidente que al enfrentarnos a un texto ficcional escrito lo que estamos leyendo son traslaciones y representaciones de productos, objetos o usos lingüísticos.

Dentro de la novela, el *mujimbo* es una situación comunicativa imaginaria y ficcional cuyo funcionamiento está basado en el fenómeno angoleño del mismo nombre el cual sucede de manera natural, no ficcional y que existe independiente del discurso que se crea en la novela. Entendemos que los *mujimbo*s que aparecen en la novela son ficcionalizaciones de un proceso que se da en la realidad. Ya en 1980 Parsons distinguió, explica Calatrava, tres tipos de objetos distintos que aparecen en los textos ficcionales:

Los objetos nativos, que son producto de la imaginación autoral y, por tanto, de origen ficcional [;] los “inmigrantes”, que integra el autor en su marco ficcional pero proceden del mundo real o de otros ámbitos ficcionales [;] y los “subrogados o sustitutos” que son objetos reales que se incorporan al texto ficcional tras modificar sus propiedades. (2008:137)

El *mujimbo* pertenecería entonces a la clasificación de los objetos inmigrantes, es decir que, aunque tiene un referente en el mundo real que es incorporado al texto, sus propiedades no se modifican sino que el autor intenta imitar su funcionamiento. El lector se enfrenta a la representación escrita (en el universo diegético), de un sistema oral mutable y orgánico; esto por un lado le permitirá al lector ver cómo funciona el proceso, conocer las partes que lo conforman, familiarizarse con él y ver cómo interviene en el texto; por otro lado, le dará libertad al autor de entender de manera más consciente la naturaleza del mismo y de crear sus propias cadenas comunicativas las cuales, aunque respeten las propiedades del *mujimbo* en la realidad, serán pensadas siempre en función de la trama.

El *mujimbo* se presenta como una situación comunicativa imaginaria que será identificada por el receptor como una que existe en la realidad y que, al mismo tiempo, ocurre en el texto ficcional. Si el lector comparte los mismos referentes que el autor (si forma parte de la misma comunidad interpretativa), y está familiarizado previamente con el *mujimbo* podrá desplazar, proyectar y entender su función dentro de la novela de manera más rápida y efectiva. Pensemos, entonces, al *mujimbo* dentro de la novela como un elemento para hacer avanzar la trama (como se ejemplificará en el capítulo 3) y que lleva consigo, al momento de migrar al texto, un contexto que lo enmarca y le da significado.

Ahora que se ha delineado la naturaleza y características del *mujimbo* se explicarán, de manera general, los estudios sobre el rumor llevados a cabo por Allport y Postman en Estados Unidos los cuales nos ayudarán a tener una idea más clara de las distintas maneras en las que se manifiestan este tipo de sistemas orales y que nos serán de utilidad en el análisis de la obra de Pepetela.

Los estudios del rumor en occidente comenzaron a mediados del siglo XX a raíz de la Segunda Guerra Mundial y fueron realizados por Postman, Allport y Knapp, quienes “configuraron la perspectiva, metodología y herramientas de análisis de los estudios” (Zires, 1995:155) de dicho fenómeno. Postman y Allport escribieron *The Psychology of Rumor* (1948), en donde éste era entendido como una distorsión de la realidad y de la información por parte de los sujetos que intervienen en este proceso de comunicación:

A rumor, as we shall use the term, is a specific (or topical) proposition for belief, passed along from person to person, usually by word of mouth, without secure standards of evidence being present. (Allport y Postman 1948: ix).

La propagación del rumor ha sido considerada, desde los estudios iniciales hasta la fecha como algo que se da “de boca en boca” (Peterson y Gist), “de boca a oreja” (Knapp), implicando una “proximidad física emisor- receptor” (Rouquette) aunque, en algunos casos, puede suceder a partir de medios escritos o medios de comunicación. Esto constituye un punto de interés ya que la información proveniente de medios “oficiales” o incluso de un texto escrito (aún si no se ha verificado su autenticidad) tiene un impacto mayor en las personas por el grado de credibilidad que se le otorga. El grado de oficialidad puede darse por la manera en la que se presente la información, por la fuente que la provea o si la información es firmada o dicha por una persona reconocida como una voz de autoridad o respeto que valide el discurso.

Por otro lado, es posible notar que los tiempos de crisis parecen ser un campo fértil para el nacimiento y la expansión de rumores, así como un momento propicio para que las sociedades tomen conciencia de su existencia y relevancia. Más allá de ser un distractor, el rumor en tiempos de crisis puede ser un elemento de unión o aversión entre la comunidad, un factor importante sobre cómo se enfrenta dicho momento y también cómo se opone resistencia. Los mecanismos que poseen el rumor o el *mujimbo* en una sociedad se adaptan cuando llegan momentos críticos, se adecuan a las necesidades del momento.

No es casualidad que haya sido durante la Segunda Guerra Mundial cuando el rumor comenzó a tomar fuerza y relevancia en los estudios académicos y que sea la Guerra Civil angoleña el tiempo en el que se ubica la novela que nos interesa en este estudio. Knapp, en

1944, identificó ciertas especificidades del rumor en tiempos de guerra y realizó una división de los tipos de rumores que pueden aparecer. Siguiendo esta línea, cuatro años después, Allport y Postman clasificaron los rumores según fueran una expresión del odio, del deseo o del miedo de los participantes. Es decir, cada rumor libera algún tipo de represión o algún deseo al estar en una colectividad. Dichos miedos o emociones pueden llevar a un efecto conocido como “bola de nieve” que es detonado por la presión que genera la falta de noticias aunado a los sentimientos de temor y ansiedad que se presentan en los individuos al pensar en el presente y en el posible futuro.

Los rumores de miedo (*boogy rumors*) tratan sobre fatalidades en la lucha o cualquier otro evento que genere miedo y ansiedad en la población. Este tipo de rumores suelen ser más numerosos en las primeras etapas de la guerra y pueden llegar a ser peligrosos porque hace susceptible a la comunidad o a la nación de entrar en estado de pánico además de que son muy difíciles de contrarrestar con declaraciones oficiales. Están, por otro lado, los rumores de deseo (*pipe dream rumors*) que reflejan los deseos de la comunidad y son transmisores de buenas noticias. El tercer tipo de rumores son considerados por Allport y Postman como los más dañinos para la integridad y la unión nacional y también como los más comunes en tiempos de guerra; hablamos de los rumores de odio (*wedge drivers rumors*) y en ellos se hacen acusaciones o quejas hacia ciertos grupos sociales o a personas en altos rangos del gobierno. El último grupo son los rumores de curiosidad (*curiosity rumors*), en el cual entran los rumores inclasificables, según Allport y Postman.

Veremos que algunos de los *mujimbo*s que aparecen en la novela *Parábola do Cágado Velho*, a pesar de darse dentro de un contexto angoleño distinto al estadounidense en cuestiones culturales, sociales, geográficas y temporales, comparten características con los que fueron clasificados por Allport y Postman. Por este motivo recurriremos a dicho esquema para identificarlos dentro del texto y comprender su importancia en la narrativa. Esto se hará ya que, al no existir un método o teoría específica para analizar el funcionamiento del *mujimbo*, me parece prudente y necesario recurrir a un fenómeno oral aproximado que pueda fungir como punto de referencia. Con esto no pretendo, en ningún momento, ponerlos en igualdad de circunstancias o naturaleza sino hacer uso de herramientas teóricas consolidadas que puedan ayudar a una comprensión más profunda del *mujimbo*.

Capítulo 3. El *mujimbo* en la novela *Parábola do Cágado Velho*

En 1997 la editorial Dom Quixote publicó la novela *Parábola do Cágado Velho*. Años antes Pepetela había publicado ya varios de sus libros más famosos como *Yaka*, en el cual se hace una fuerte crítica al sistema colonial portugués. Aun así, tenemos que tomar en cuenta que Dom Quixote es una de las casas editoriales más reconocidas del país y que, en 2008, se integró al grupo LeYa, una multinacional con sede principal en Amadora (Portugal) dirigida por Miguel Pais do Amaral. Desde ese año las reimpresiones de *Parábola do Cágado Velho* han formado parte del catálogo del grupo LeYa. A esta multinacional pertenecen también editoriales mozambiqueñas y angoleñas (la editorial Nzila, por ejemplo) quienes han publicado los libros más recientes del autor como *Se o passado não tivesse assas* (2016), y que presentan como objetivo “a divulgação e promoção do mundo lusófono através de um sério compromisso com os melhores escritores desta pátria —a língua portuguesa”.²³

Hay que pensar, entonces, al libro de Pepetela dentro de este sistema editorial europeo que lo marca desde lo más evidente como el género o el glosario adjunto al final de la novela. Estos elementos nos muestran el mercado en el cual se inscribe la obra y al lector específico (no angoleño) al cual va dirigida. Ngũgĩ wa Thiong'o, se pregunta:

Could I write for an audience that had never read a novel in the same way as I would write for an audience that had read or was aware of James Joyce, Joseph Conrad, Wole Soyinka or Ayi Armah? (1986:75)

Incluso si el cuestionamiento anterior ya no es del todo actual pues gran parte del público africano que conforma la comunidad lectora actual está altamente familiarizado con las obras canónicas occidentales, sí plantea diferencias importantes a considerar que nos llevan a pensar en la asimilación del género novela en Angola; es decir, en la introducción de un canon literario europeo a sistemas angoleños. Recordemos también que, durante el periodo de colonización, la novela fue introducida como un método de asimilación y culturalización en África, a través de una selección pensada de manera cautelosa con propósitos moralizantes. A la par de la novela entraron también las instituciones universitarias y la imprenta, manejadas (en un primer momento) siempre por el colonizador. El aprendizaje y la adopción de la lengua y cultura portuguesa en las colonias africanas significaba la posibilidad de entrar a un sistema

²³ Publicado en el texto de presentación de la editorial Nzila en LeYa Angola. Disponible en: <http://www.leya.co.ao/pt/gca/?id=223>

que legitimara el trabajo (literario y de otras áreas) que era realizado en estos países, así como acceder al aparato de divulgación y publicación que representaba Portugal.

En todo el entramado de la institucionalización literaria en países colonizados, la novela fue uno de los géneros que fueron apropiados por los escritores y lectores de la región y es también una de las formas de mayor consumo. Las colonias portuguesas atravesaron por un proceso de adopción de la lengua portuguesa y, posteriormente, de creación de una literatura escrita (en su mayoría en portugués) como parte del camino para la formación de países con características culturales e ideológicas específicas. Edward Said delinea en su libro *Cultura e Imperialismo* (1993) la importancia que posee la novela en la formación de las colonias y en la consolidación de un imperio. Said plantea que la novela representaba, para la sociedad europea, la (tal vez única) manera de conocer las colonias, como aquellas ubicadas en África; pero no era solo un intento de aproximarse y pensarlas sino de hacer planes sobre su futuro. La lucha por la nación se libraba también en las narrativas que eran producidas:

El imperialismo y la novela, artefacto cultural de la sociedad burguesa, son impensables el uno sin la otra. De todas las formas literarias, la novela es la más reciente, su aparición la más datable, su ámbito el más occidental, su esquema normativo de la autoridad social el más estructurado: el imperialismo y la novela se refuerzan mutuamente hasta un grado en el que resulta imposible, diría, leer ésta, sin, de alguna manera, encontrarse con aquel (Said, 1993: 128)

Estas ficciones daban pie, por un lado, a que las sociedades colonizadas tuvieran referentes de dinámicas sociales y de poder específicas, así como de conductas individuales que pretendían regular los límites hasta donde era aceptable aspirar y explorar. Por otro lado, hubo novelas que funcionaron para delimitar no solo la manera en la que Europa pensaba África, India, China o alguna otra colonia, sino también cómo se concebían ellos (los pueblos colonizados) dentro de estas nuevas naciones. La literatura angoleña, después, comenzó a tener un lugar dentro de la literatura mundial, obtuvo una validación y un público cuando fue publicada por editoriales peninsulares como Dom Quixote. Los escritores angoleños adoptaron, desde el periodo colonial, el género novelesco:

Through processes of formal and thematic imitation, importation, translation, and adaptation, the institution of the novel grew roots in Latin America during the nineteenth century, and towards the 1880s novelistic production and consumption had become well established (the same process takes place, with minor temporal variations, in colonial Africa, Asia, and Eastern and Southern Europe). (Siskind, 2010:340)

Este proceso de apropiación permitió que la novela se desarrollara de modos innovadores en las zonas periféricas y que elementos africanos entraran, haciendo que la forma

extranjera y la local comenzaran a cederse el paso una a la otra. Se dieron, entonces, una serie de interferencias en la relación triangular que plantea Moretti y que consiste en “foreign form, local material and local form” (2000:64); en ella convergen voces narrativas y personajes africanos que se encuadran y desarrollan en formas originalmente europeas.

Pero el hecho de que *Parábola do Cágado Velho* sea una novela refuerza la importancia de los elementos de otredad que Pepetela inserta en ella, como el hecho de que el libro inicie con una “invocación” en la cual se relata un mito africano, o la utilización de palabras como *mujimbo*, propias de la región. Pensemos, además, que el *mujimbo* no sólo representa una interferencia dentro de la novela por la resistencia lingüística que conlleva, sino también por el hecho de ser una muestra de oralidad. Es decir, la llegada de la novela a África así como su adopción como forma nacional permitió que elementos comunes a todo el continente africano (como la oralidad) entraran, generando una adaptación de la forma al sistema de pensamiento regional, en este caso angoleño. La oralidad es un rasgo fundamental que aparece de manera constante en la literatura que se genera no sólo en Angola sino en muchos otros países africanos, al trasladar la voz popular y los modos tradicionales de transmisión de información a los textos.

Las voces africanas traen consigo referencias históricas y sociales también africanas. En la novela de Pepetela, por ejemplo, nos encontramos con un narrador omnisciente que, naturalmente, conoce el pasado y la psicología de los personajes, así como la historia del país. Es posible notar que el narrador posee una voz angoleña ya que al nombrar eventos históricos lo hace siempre como son conocidos en la sociedad africana, como las guerras de *kuata-kuata*, y no como son nombrados en la historia portuguesa; aunado a esto está el uso constante y natural de palabras provenientes del kimbundu. Además, a lo largo del texto revela un gran conocimiento de los personajes africanos y sus acciones mientras que al mencionar a los portugueses se refiere a ellos solamente como “os brancos”, cuyas acciones y guerras son incomprensibles tanto para él como para los personajes. El narrador delimita de manera clara una distancia y un extrañamiento entre los europeos que llegan y los africanos, a los cuales pertenece.

El tipo de historia que este narrador relatará comienza a delinearse desde el título, *Parábola do Cágado Velho*, el cual nos provee de información sobre el texto; la aparición de la palabra “parábola” nos remite de manera inmediata a una historia que tiene como trasfondo una verdad colectiva, una enseñanza moral. En este caso es la realidad que se vivió en Angola

durante la Guerra Civil, la verdad de los habitantes cuyas vidas fueron alteradas de manera irremediable por los conflictos bélicos. Es la parábola de un país dividido y sumido en violencia que intenta, a pesar de todo, recordar las enseñanzas de los viejos y de los ancestros, la sabiduría y la paz de un pasado remoto. Por otro lado, es un indicador de que la historia que será contada posee capas de significado más allá de la simple anécdota lo cual le concederá un carácter alegórico.

La novela *Parábola do Cágado Velho* se divide en 19 capítulos. A lo largo de éstos la palabra *mujimbo* aparece en 14 ocasiones, a veces con gran relevancia en el discurso de los personajes y en la trama y, otras, mencionada sin tanto énfasis. Habrá que recordar que, muy pronto en la trama, el lector se ve familiarizado con el contexto en el cual se sitúa la historia en un inicio, es decir, el final de la Guerra de Independencia angoleña y los albores de la Guerra Civil (1975).

Antes de comenzar con el análisis del primer fragmento sería conveniente mencionar que Calpe, una de las ciudades que aparecen en la novela, posee un carácter totalmente ficcional pero sabemos que pertenece a algún lugar de la geografía angoleña, entre otras cosas, porque Luanda es mencionada²⁴. Calpe es una ciudad imaginada por Pepetela²⁵, quien la coloca en varias de sus novelas como hilo conductor. Es un espacio mutable, se transforma de acuerdo al universo diegético en el que sea insertada y de los personajes que la habiten cada vez; así también el *mujimbo* se modifica y se renueva dependiendo de quién lo posea o lo transmita. Los sujetos o personajes que participen en él le darán propiedades, características que harán que sea distinto y peculiar en cada una de sus apariciones, su naturaleza lo lleva a transformaciones constantes y necesarias. Ambos poseen un espacio vacío en donde es posible que un agente externo vierta significado; ambos permiten la recepción y la transmisión de múltiples discursos. Pepetela menciona, en una entrevista dada en 2008:

Calpe aparece primeiro em “Muana Puó” e é um lugar do sonho. Já em “O cão e os caluandas” é a cidade do autor. Aparece também em “A parábola do cágado velho”, e em cada um dos livros ela é diferente. Nesse último romance ela pode ser até mais parecida com Luanda, mas tive o cuidado de colocá-la rodeada de montanhas, o que não há em Luanda.²⁶

²⁴ “Andei dois anos no norte daqui, numa terra perto de Luanda, terra sem árvores, só com arbustos que dão algodão” (Pepetela,1996:103).

²⁵ Un ejemplo similar en la literatura mexicana es Comala, territorio imaginado donde Juan Rulfo sitúa la trama de la que es, quizá, su obra más representativa: Pedro Páramo.

²⁶ Consultado en: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/um-fim-do-mundo-africano-entrevista-com-pepetela>

En esta novela tiene lo que con anterioridad designamos como la cualidad de *objeto inmigrante*, pues ha aparecido en otros universos ficcionales del angoleño como los ya mencionados. Calpe está a un par de días de camino de la aldea donde viven Ulume y Muari. Esta ciudad se plantea como un espacio idílico, lleno de oportunidades, es la representación de lo moderno, una ciudad más cercana a los modos europeos de organización y representación. En la *Parábola do Cágado Velho*, Calpe es fundada por los portugueses al término de las guerras de *kuata-kuata*²⁷ y es presentada como fuente de lo bueno y lo malo. Calpe, “a cidade do sonho” (14) atrae a los jóvenes, los llama como si fuera su destino ir a descubrir un mundo nuevo que ahora se convierte en suyo, al cual tienen el derecho de reclamar como propio. Ahí estaba el nuevo gobierno, ese del que Ulume y Muari decían nunca haber visto “a cara desse senhor nem ouvido falar dele” (16); pero también de ahí nacían nuevas y revolucionarias ideas que decían que las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres e igual capacidad de elección sobre su vida. Calpe representa a las nuevas generaciones angoleñas y a la unión de la tradición con la modernidad.

El lector nunca tiene acceso directo a la ciudad sino que ésta se va construyendo por lo que los personajes relatan de ella conforme avanza la narración; se tiene siempre el filtro de cada uno de ellos. Por ejemplo, el Calpe del que hablan Kanda y Luzolo es otro y diferente del que piensan Ulume o Mande. Conocemos la ciudad por lo que se dice de ella, por las noticias que llegan mientras transcurre la guerra, por aquello que los soldados y los visitantes hablan; se le rodea de un halo de misterio que no termina de ser descifrado y que puede ser entendido si pensamos a Calpe como una representación del nuevo proyecto nacional que aún no está delineado por completo y, entonces, no puede ser comprendido ni descrito de manera clara o total. Contrario a esto el *kimbo*, un sistema de organización social antiguo y bien conocido por los personajes y el narrador, donde vive Ulume, se presenta de manera nítida y directa al lector, quien tiene acceso al lugar, a sus dinámicas y espacios; la primera aparición del *mujimbo* se da en una mirada rápida a la historia de las luchas y guerras que habían sucedido en este *kimbo* particular:

Um dia aconteceu como aquele instante da tarde. A guerra acabou e tudo ficou estranhamente parado e silencioso, só o mujimbo corria. Eles se olhavam, nas Mundas, sem acreditar nas palavras: a paz era definitiva? Muitos brancos abandonaram as terras, mesmo de Calpe partiram. (14)

²⁷ Guerras para la recolección de esclavos. Literalmente significa “agarra-agarra”.

En este fragmento el *mujimbo* es uno: la guerra ha terminado. Un *mujimbo* al cual pareciera que se le otorgan cualidades de autonomía; es decir, no necesita del movimiento de nada ni de nadie, en medio del silencio y la expectación las palabras recorren la munda²⁸ y llegan a los habitantes. Viaja de boca en boca, de todos nace y a todos llega. La guerra, aún en su fin, se presta como un momento propicio para la circulación de información que, en este caso, refleja lo que la población ha estado esperando: un estado de paz. Funciona también, entonces, como un espacio en donde podemos rastrear el ánimo del pueblo, que acepta con escepticismo la información porque justamente es lo que habían aguardado.

El momento en el que se ubica al *mujimbo* en este fragmento remite directamente a las descripciones que se hacen de cuando el tiempo se detiene al estar Ulume en presencia de la tortuga; cuando el tiempo se para en la cima de la montaña es descrito como una paz intranquila pero también como un acontecimiento que forma parte de la reunión del animal con Ulume, quienes han establecido un ritual que lleva ya muchas décadas realizándose. Se tienen aquí dos tipos distintos de fuentes de sabiduría y de información: por un lado está la tortuga, representación de saberes populares y antiguos, a quien se acude para una búsqueda individual, privada y secreta; por otro lado, el *mujimbo*, a quien se escucha en colectivo. Aun así, la presencia de ambos elementos en el universo diegético se presenta como algo natural que tiene un espacio propio, tanto que encuentran su lugar en el silencio y la espera.

Este primer *mujimbo* comienza un ciclo que es cerrado por otros tres, los cuales vienen a anunciar el término de la guerra²⁹ (no la misma de la que se habla en este fragmento inicial sino de la Guerra Civil). Los *mujimbo*s que aparecen en el texto funcionan, entonces, para marcar el inicio y el fin de periodos así como para registrar eventos que ocurren en el proceso y que son importantes para el devenir de la historia. Tienden a delimitar transiciones dentro de la trama, transformaciones en los personajes; son guías o indicadores que el lector puede ir siguiendo y que trazan los cambios en el universo creado dentro de la novela. Es posible observar las variaciones en estos *mujimbo*s cuanto más cerca del fin de la guerra se encuentre la narración. Aparece, primero:

E mujimbo contradiórios começaram a chegar. Geralmente era gente que vinha de uns lados para outros e descobria o Vale da Paz. Ficava uns dias a recuperar das marchas e da

²⁸ Elevación de terreno, colina.

²⁹ Si se piensa en la clasificación realizada por Allport y Postman que se desarrolla de manera breve en el capítulo anterior, es posible notar que este *mujimbo* es parecido a lo que los teóricos llamaron “rumores de deseo”. Estos surgen en los últimos periodos de los enfrentamientos bélicos y muestran un deseo comunitario de paz o estabilidad.

fome e contava parece vai acabar a guerra. Outros vinham e diziam já se anda melhor de um lado para o outro, é a paz. (97)

El siguiente *mujimbo* es: “A população também falou de mujimbos que chegavam e declaravam acabada a guerra, as pessoas podiam andar dum lado para o outro, mas os soldados disseram não é bem assim, ainda não há paz, só se anda a procura dela” (98). Y, el último *mujimbo* que pertenece a la etapa final del enfrentamiento bélico, es: “Os mujimbos eram contraditórios, porém num ponto coincidiram, tinha de fato acabado a guerra”. Al leer los tres fragmentos es posible detectar una continuidad en la información que se proporciona y ver, además, la ambigüedad que ésta tiene, aun si es a un nivel sutil, dependiendo de dónde proviene; es decir, no es lo mismo lo que dicen los soldados, figuras relacionadas con el poder y con los mandos del gobierno, que aquella que despliegan los viajeros que pasan por la aldea. Esto tiene que ver, como mencionaban Allport y Postman, con el grado de acceso que se tiene a fuentes “oficiales”, esto es, los soldados tendrán información que muy probablemente los caminantes y los aldeanos ignoren. Aunque estos signos de autoridad y supuesta verdad también pueden ser engañosos si pensamos que tal vez lo transmitido por los soldados podría no ser verdad pero será tomado como declaración confiable sólo por ser pensados en relación a su puesto. La incertidumbre y esperanza se pueden percibir en la propagación de buenas noticias o, inclusive, en la propagación de noticias (cualquiera que fueran) ya que esto apunta a un cambio de actitud en los personajes quienes, por mucho tiempo, estuvieron escondidos y silenciosos sin atreverse a pensar en que la guerra llegaría a su fin y moldeando su vida alrededor de ella:

Não falaria em nenhuma circunstância, pois todos estavam a repetir o que ele conhecia, embora também soubesse que o importante da fala não era dar a conhecer a alguém algo de novo, mas apenas falar para estar junto com pessoas que tem os mesmos problemas e as mesmas inquietações. (51)

La capacidad de volver a especular y de pensar de nuevo en el fin de una situación de violencia muestra el regreso de un estado de esperanza. Estos *mujimbos* evidencian no lo que se ha conseguido sino lo que aún se está buscando y son señales del fin de un periodo. Se construye también un sentido de comunidad al intercambiar información y saber que se forma parte de una búsqueda conjunta de un grupo que comparte un pasado y que también desea un futuro. Los *mujimbos*, los chismes, los rumores, permiten establecer dinámicas de grupo, marcar jerarquías, delimitar a los integrantes de una comunidad y, al mismo tiempo o tal vez en consecuencia de lo anterior, brindan un sentido de pertenencia a quienes los comparten. Quienes poseen tal o cual información son parte de algo, tienen un espacio en el cual enraizarse y desde el cual pensarse. Patricia C. Fasano menciona, hablando sobre el chisme, que hay “algo

en él que *congrega* a participar espontánea y <naturalmente> de la construcción simbólica de la vida social comunitaria: quien está *fuera del chisme*, está *fuera de la comunidad*” (2008:3, cursivas en el original). Aunque la creación de una comunidad es una característica intrínseca a los actos comunicativos en general³⁰, me parece de especial importancia si lo pensamos en una situación como la que se plantea en la novela, es decir, la de un país dividido y en transición.

El acto de *mujimbar*, de compartir información, ayuda a la creación de una nueva comunidad en un nuevo sistema. A una Angola repensada le corresponden también colectividades reconfiguradas. Los habitantes del Valle de la Paz representan en la novela a esta sociedad en formación que, tal vez sin saberlo, comienza a ser parte constitutiva del nuevo proyecto nacional. Además, podríamos concebir al narrador de la novela como un *mujimbador* cuyo receptor son los lectores a quienes hace formar parte del sistema que se manifiesta dentro de la diégesis en el momento en el que se le comparten los *mujimbo*s que circulan en el *kimbo*, continuando con la idea de la formación de comunidades en las que, en este caso, participarían elementos externos a la narración.

Este sentido comunitario puede ser encontrado también en las historias que se relatan del tiempo anterior a la Guerra Civil, cuando Ulume aún no nacía y las estructuras sociales angoleñas por las que estaban regidos los pobladores eran las tradicionales. Una a la cual se le da relevancia y a la que se le dedica un capítulo es la historia de la caída del *soba-cazumbi*³¹, en donde se plasma el proceso de creación de leyendas del que hablamos en la introducción. La historia ha sobrevivido tres generaciones, lo cual se sabe ya que el narrador omnisciente apunta, creando un puente del pasado con la historia de Ulume y las generaciones más nuevas, que los hechos sucedieron en el tiempo del abuelo de Ulume: “e essa estória de soba-cazumbi é sempre contada e recontada no njango ou nos serões à volta da fogueira” (23); esto quiere decir que el relato ya es parte de la herencia oral de la comunidad y llega a tener, según Allport y Postman, estatuto de leyenda. El acto de contar una y otra vez una historia es una característica, apunta Hampaté Bâ, de las sociedades africanas y de la manera en la que la memoria comunitaria e individual se estructura, el pasado no es revisitado, sino que es vuelto a vivir:

³⁰ Comunicar proviene del latín *communicare*, es decir, compartir, difundir e incluso impartir información. A su vez el verbo *communicare* proviene de la palabra *communis*, es decir, común o en donde participan varios sujetos. Consultado en: <http://etimologias.dechile.net/?comunicar>

³¹ Espíritu, fantasma, en kimbundu.

One peculiarity of the African memory is its restoring the recorded event or story in its entirety, like a film that unreels from beginning to end, and restoring it in the present. It is a matter not of remembering, but of bringing up to the present a past event in which everyone participates -the person who is reciting and his audience. (2010:199)

Dentro de la narración es posible notar el estado previo en el cual surgió el relato del *soba-cazumbi*, es decir, como un *mujimbo*: el *soba* es atormentado por zumbidos que provienen de espíritus que quieren castigar al gobernante. Esto es, antes de que la historia pasara a formar parte de una herencia oral de la comunidad, había circulado como un *mujimbo* que, por su importancia y carácter, fue integrado al acervo colectivo de relatos. J. Vasina, en su ensayo “Oral tradition and its methodology”, menciona que la tradición oral “has been defined as a testimony transmitted orally from one generation to another” (1981:143), aunque se muestra resistente en un primer momento, de agregar al rumor como una fuente válida para la creación de una tradición oral, termina por indicar que también puede dar pie a ésta cuando es transmitido de una generación a otra y que, entonces: “The origin of traditions may therefore lie in eye-witness testimony, in a rumour or in a new creation based on different existing oral texts combined and adapted to create a new message” (1981:144).

En este relato se habla del miedo que la aldea sentía por el *soba* a quien, primero, nadie se atrevía a llamarlo “cazumbi” por temor a ser castigado y llevado al Bruco³²; después no se atrevía la gente a comentar la existencia de los zumbidos que enloquecían, poco a poco, al *soba*: “o pânico aumentava, cada vez mais individualizado, pois nenhum ousava comentar com o vizinho, por medo de denúncia” (21). A la falta de comunicación entre la población y al miedo por las prohibiciones y los castigos, se le suman los canales de comunicación cerrados con el líder. Se genera un espacio en donde la ambigüedad causada por la falta de información y la importancia de la persona de la cual se especula son tan grandes que desemboca en una necesidad de intentar responder interrogantes, una necesidad de *mujimbar*:

O curioso é todas as pessoas pensarem, sem que isso tivesse sido sequer sugerido, que os zumbidos vinham dos verdadeiros cazumbis, os espíritos dos infelizes atirados para o Bruco pela loucura do soba (...) Mas esta unanimidade de pensamento só foi conhecida mais tarde, quando as línguas se soltaram. (21)

Los pensamientos de los habitantes eran iguales, compartían una misma creencia en silencio que necesitaba de la libertad de las “lenguas” para hacer un frente unido que, de manera

³² En la novela se le menciona como Bruco y, también, como Buraco (en portugués significa: agujero, hoyo, abertura en alguna superficie): “E o Bruco voltou a ser utilizado como castigo. Buraco enorme, parecia chegar ao princípio do mundo” (19). Lo que vemos aquí, en el paso de Buraco a Bruco, es una síncope acompañada con una metátesis en contacto. Estos procesos fonéticos sirven, en este caso, para reflejar el habla coloquial de la comunidad que es retratada en el texto.

explícita y conocida, participara de una opinión. Por otro lado, tenemos que el *mujimbo* sufrió transformaciones y, después de tres generaciones, dejó de mutar para ser una historia fija que se transmite, se cuenta, se piensa y se utiliza de ejemplo para los nuevos tiempos. La permanencia de esta historia puede ser entendida por la importancia que poseen los temas que aborda y a los cuales puede continuar dando respuesta después de años y años: por un lado, cómo debe (o no debe) actuar un líder así como las consecuencias de abusar del poder y, por el otro, la importancia del papel que tiene la juventud en el desarrollo de una comunidad.

El carácter del *soba* comienza a representarse desde el inicio a partir de su descripción física, se menciona que “era fraco y parecia bom, no princípio” (19), o que “era tão frio que nenhum músculo da cara mexia, mesmo quando ria” (19). Estas descripciones vienen a representar el carácter del *soba* y, en un segundo momento, caracterizan a la gente que es como el *soba*. Esto se puede deducir a partir del hecho de que nunca se menciona el nombre del líder, no hay una pretensión de individualizarlo, de hacerlo un personaje específico con una identidad única sino que, a través de la antonomasia, se habla del *soba*, se refiere a él siempre por el puesto que ocupa y por lo tanto, es una representación de otros gobernantes o personas públicas. Además, al momento de ser contada por el narrador, esta historia se une con Feti, el primer hombre, y con el mito fundacional que se presenta al inicio del libro a través de la “Invocación” en donde se narra el inicio del mundo a manera de mito africano. Esto sucede cuando se menciona a los espíritus que habitan dentro del *Buraco/Bruco*, muertos no hacía tanto tiempo, cuyos lamentos aún podían escucharse:

Os mais antigos tinham libertado do buraco, pois é bem sabido que o espírito vai ganhando altura à medida do tempo que passa, como o de Feti, o primeiro homem, nascido nas águas, e que agora paira lá bem para cima das nuvens, impossibilitado pela distancia de fazer bem o mal. (19)

Este pasaje es una muestra de cómo el *mujimbo* ha sido agrandado, cómo se le han sumado, con el paso del tiempo, nuevos elementos y se le ha ligado a otras historias que son parte de la memoria del pueblo. Aquello que comenzó como un murmullo, como un zumbido, obtiene relevancia y forma uniéndose a estructuras mayores. Hay aquí, por otro lado, una declaración profunda de cómo será orientada la historia y la vital importancia que tendrá la oralidad y la cosmovisión africana. Pepetela invoca, dentro de esta estructura europea en la que se enmarca el libro (una novela), al pensamiento angoleño. Le da lugar y entrada a una subversión donde se recuerda a los dioses locales. Este es un ejemplo claro de la relación triangular, anteriormente mencionada, propuesta por Moretti:

Suku-Nzambi criou aquele mundo. Aquele e outros, todos os mundos.

Suku-Nzambi, cansado, se pôs a dormir. E os homens saíram da Grande mãe Serpente, a que engole a própria cauda.

Feti, o primeiro, no Centro foi gerado pela serpente de água e da água saiu. Nambalista, no Sul, do ovo saiu, partindo a própria casca. Namutu e Samutu, os dois gémeos de sexo diferente, pais dos homens do país lunda, da serpente mãe diretamente saíram. (8)

En umbundu “Suku” es dios de fuego y “Nzambi” significa dios en kimbundu.³³ Pepetela reúne dioses de dos cosmovisiones distintas, hace que se encuentren y que se resignifiquen el uno al otro. Esta mezcla que forma un nuevo mito, apunta en el libro a la cohesión de los pueblos angoleños, y permite pensar también que la novela que va a ser leída intenta representarlos o, al menos, unificarlos a través de la exaltación de sus dioses y de la manifestación de su valor colectivo. Podemos también considerar el *mujimbo* como un elemento dentro de la relación triangular de Moretti ya que, en los textos, provee *material local* pues llega a tratar o a contener personajes, lugares, costumbres, historias, pensamientos regionales y es, él mismo, una forma local que lleva a un trabajo de ficcionalización de la realidad muy cercano a la creación oral de literatura. Este estatuto de *forma local* que posee, pensado bajo la estructura de Moretti, evidencia al *mujimbo* como un sistema que surge y vive en la oralidad de la comunidad angoleña.

Por otro lado, existe un interés constante por hacer de los personajes y de los relatos elementos simbólicos y abarcadores así como de unir mitologías fundacionales con los sucesos recientes que ocurren en el texto³⁴. Hay, a lo largo de la novela, elementos que apuntan a leer la historia como una alegoría, como la representación de algo más grande de lo que se leería en un primer momento. Esto tiene relación con lo que Jameson menciona en su ensayo “Third-world literature”:

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 (...) 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)

³³ Información extraída del artículo “Línguas bantu e Cultura bantu: O Deus do fogo” escrito por Adérito Miranda, investigador de lingüística bantu, y publicado en Cultura, Jornal Angolano de Artes e Letras: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/linguas-bantu-e-cultura-bantu-deus-do-fogo/fotos>

³⁴ Pires Laranjeira en su ensayo “Os clássicos africanos resistem”, menciona un caso parecido a la reescritura de los mitos fundacionales angoleños con la figura de “Suku-Nzambi” hecho también por Pepetela en su novela *Lueji* (1990). El académico señala que el autor angoleño “foi também às fontes clássicas de Angola (da oralidade transcrita, readaptada pelos portugueses), foi ao fasto fundador da Luanda, recriando a figura de Lueji em conjunção com a figura moderna de Lu, bailarina luandense”. En ambos casos, en *Lueji* y en *Parábola do cágado velho*, hay un trabajo de sincretismo, entre lo ancestral y lo moderno (en el caso de la primera), y entre tradiciones angoleñas distintas (en el caso de la segunda). Esto deja ver el interés de Pepetela de crear nuevos puntos de encuentro en donde dos culturas distintas dialoguen y se complementen.

Los puentes que son creados entre las historias dentro de la novela (la del *soba-cazumbi* con la de Feti y, por adición, la de *Suku-Nzambi*) funcionan no sólo para validar la leyenda del *soba* y conferirle poder dentro de la comunidad sino que, me parece, es una manera de tejer en este fragmento distintos elementos que, al estar a la par de otros más en la novela, logran conferirle el carácter de alegoría nacional del que habla Jameson. Con esto no quiero decir que la propuesta del autor, hoy en día, logre abarcar a todas las expresiones literarias nacionales de, los llamados, países tercermundistas³⁵ pero creo que sí lo hace de manera clara y explícita con las novelas de Pepetela incluida la que nos concierne ahora.

Publicada en los últimos años de la Guerra Civil (1997), la novela está permeada por la situación nacional y muchos de los elementos que la conforman representan algo de este momento histórico. A la luz de la propuesta de Jameson, resulta apropiado pensar en la idea de nación que subyace en *Parábola do Cágado Velho*. En la novela la trama transcurre en los *kimbos*, estructuras comunales distintas a las formas de organización europea, a las ciudades y estados, así como al concepto de país o nación. En ellos sus habitantes no tienen una noción clara de las razones de la guerra ni tampoco de la formación de lo que será el país de Angola. Este alejamiento ideológico se traslada también a la distancia física de los *kimbos* y de Calpe, en donde anida el conflicto político-bélico. El planteamiento realizado por Jameson de una alegoría nacional sirve, en el análisis de esta novela, como sostén de una posibilidad para pensar la nación como algo construido desde la comunidad y no desde las instituciones, en donde cada individuo representa un sentimiento compartido, ideales comunes, una visión de futuro e historia.

A continuación se darán ejemplos concretos. Recordemos que, durante esta lucha, Angola se vio dividida en dos partes principales: los que apoyaban al MPLA (*Movimento Popular de Libertação Angolana*) y los que respaldaban a UNITA (*União Nacional para a Independência Total de Angola*). Si bien en el texto nunca son mencionados los partidos de esta forma, tenemos una división clara en las figuras de Kanda y Luzolo, los hijos de Ulume; cada uno se une a un ejército distinto que bien podrían ser el MPLA (Kanda) y a UNITA (Luzolo)³⁶. La separación de los hermanos y la división de la familia puede ser leída como la

³⁵ Se utilizó el calificativo “tercermundista” con el solo propósito de mantener una coherencia con los conceptos utilizados por Jameson en la cita colocada con anterioridad. Estamos conscientes de que este es un término que proviene del campo económico-político que, aunque pretende delimitar y explicar movimientos y problemáticas de riquezas y jerarquías entre países, posee hoy en día una connotación peyorativa a la cual no nos referimos ni adherimos.

³⁶ La afiliación de cada uno de los hermanos a los respectivos partidos angoleños puede ser deducida por varios motivos pero lo que hace pensar al lector que Kanda es miembro y representante del MPLA y no de UNITA

partición de Angola durante esta época de guerra. Esta propuesta totalizante es encontrada también en otros personajes a través del uso de sinécdoques, unas más evidentes que otras. Por ejemplo, Ulume, cuyo nombre significa “hombre” en umbundu, es la personificación del hombre angoleño tradicional que se encuentra en un estado de transición entre las viejas costumbres, tradiciones y sistemas sociales y que comienza a adaptarse, un poco reacio, a la modernidad entrante y a los ideales de las nuevas generaciones. Sucede lo mismo con Muari, “primera mujer” en kimbundu, y con Munakazi, “mujer” en lengua mbunda; tenemos aquí de manera clara por un lado, la representación de la mujer tradicional angoleña que tiene asimiladas ciertas tareas, funciones y comportamientos sociales muy específicos y, por otro, la mujer de las nuevas generaciones, que se concibe distinta, ejerciendo otro papel en la sociedad, con más libertades y con ideas alejadas a las enseñadas por la tradición. A la par tenemos a la tortuga que visita Ulume y que ha estado ahí, existiendo, desde que el protagonista tiene memoria; ella representaría a la tradición, a la sabiduría generacional que, para bien o para mal, está siendo olvidada y poco a poco relegada y a la cual aún acuden algunos por consejo y por guía. Dentro de este entramado, el *mujimbo* aparece de la siguiente manera:

Em vez de ficar agradecido e mandar o mensageiro de volta com presentes, soba-cazumbi só viu o lado negativo. Então nas terras do Caxinde, esse velho nojento, já chegou o mujimbo? E gozam com ele? Mandou matar o mensageiro e reunir as gentes para a guerra de limpar o nome. (22)

Las palabras que el mensajero dice al *soba* funcionan como un detonante; los ánimos y la paranoia del líder termina desbordándose cuando se le menciona que el *mujimbo* ha llegado a las aldeas vecinas y, con eso, piensa que su orgullo y el nivel de respeto que se le profesaba se ve disminuido. El nombre del gobernante ha sido trastocado y cruzado por una historia que se ha expandido y que lo atormenta. La llegada del *mujimbo* es lo que provoca una amenaza de guerra pues lo afectan a él y a su legado, como menciona Hampâté Bâ: “Speech may create peace, as it may destroy it. It is like fire. One ill-advised word may start a war just as one blazing twig may touch off a great conflagration” (2010:171). Los personajes retratados en esta novela son parte de sociedades de la palabra, cuyos sistemas de representación están basados en el habla; esto no quiere decir que no posean (necesariamente) modelos de escritura, sino que estos son relegados a un segundo plano y la palabra hablada, la tradición oral, toma un papel protagónico no solo para la comunicación diaria sino para generar y preservar conocimiento.

es el hecho de que, al fin de la novela, pertenece al bando vencedor y permanece en la capital del país mientras que Luzolo regresa a la aldea; recordemos que el libro fue publicado en 1996, año en el cual habían sucedido ya las elecciones de 1992 en las cuales ganó el MPLA (aunque esta victoria no haya sido aceptada por UNITA). Además de que Pepetela fue un militante declarado y activo de este partido.

Dentro de este relato, el *mujimbo* marca el inicio del término de la historia y la decadencia inminente del gobierno del *cazumbi*. Más adelante, el narrador dice que “o perigo do futuro, esse estava nas palavras” (52), lo cual muestra la importancia y el daño (a veces irreparable) que poseen; hay una consciencia del carácter dual de la palabra que trae consigo un lado peligroso y uno sagrado: “Tradition, then, confers on Kuma, the Word, not only creative power but a double function of saving and destroying. That is why speech, speech above all, is the great active agent in African magic” (2010:171)³⁷. Todos los hombres son poseedores de la palabra y en ellos se desdoblán también sus dos hemisferios (creación/destrucción-sagrado/mundano) a través de los cuales pueden modificar y determinar el futuro. El mensajero es condenado a muerte porque representaba algo más grande: si el *kimbo* del cual provenía sabía del estado de locura del *soba*, entonces era muy probable que el *mujimbo* ya hubiera llegado a otros lugares. El portador fue eliminado para hacer desaparecer también el discurso que había pronunciado. El mensajero utilizó la palabra sin prudencia desencadenando fuerzas y movimientos que no había previsto pero que estaban implícitos en ellas; el *soba*, de algún modo consciente de esto, mata al mensajero en un intento de contener el *mujimbo*. El poder de acción de lo enunciado permanece aún después de la muerte del portador; las palabras han tomado vida propia fuera del individuo que las poseía originalmente y se han propagado llegando a una serie de otros receptores de los cuales no tenemos consciencia pero que existen como receptáculos del *mujimbo*; para neutralizarlo no basta con eliminar un eslabón en la cadena comunicativa, habría que suprimir a todos los elementos que la forman. El hombre muere pero las palabras quedan y hacen que el líder del *kimbo* declare la guerra.

Por otro lado, hay *mujimbos* que funcionan más como distracción y entretenimiento que como relato simbólico, lo cual hace que no trasciendan ni pasen a otras generaciones quedando, poco a poco, en el pasado; aun así éstos son importantes para las relaciones y comunicaciones cotidianas. Este es el caso del que surge a partir de la propuesta de matrimonio entre Ulume y Munakazi. Recordemos que, ya casados, hacen un viaje (sin la compañía de Muari) al nuevo *kimbo*, al cual llaman Lago da Última Esperança, donde se mudaron parte de quienes vivían

³⁷ Hampâté Bâ en su ensayo “The living tradition”, al hablar del carácter sagrado de la palabra pone de ejemplo el mito de creación del universo de la tradición bambara que, si bien no se localiza en la región de Angola, es un caso muy claro de la importancia de la palabra en las comunidades africanas en general. En el mito de la tradición bambara la divinidad, Maa Ngala, al desear un interlocutor crea al hombre a quien le transfiere el poder de la palabra. Hampâté Bâ menciona al respecto que “Synthesis of all that exists, pre-eminent receptacle of the supreme Force and confluence of all existing forces, Maa,Man, received as his legacy a part of the divine creative power, the gift of Mind and the Word” (169).

con ellos en la aldea; en este viaje se evidencia la fugacidad que pueden tener los *mujimbo*s y cómo mantienen una relación ambivalente con el tiempo que se encarga de integrarlos a la herencia oral de una comunidad o de confinarlos al olvido:

Conversaram até muito tarde, trocando os mujimbo dum lado e do outro (...) Tinha passado tanto tempo depois do casamento que já não se lembravam de como comentaram o assunto quando o mujimbo chegou. (65)

Según Allport y Postman existen dos factores principales que hacen que un rumor circule y que definen el nivel de relevancia que tendrá en una comunidad: por un lado está la importancia del tema para los individuos que lo transmiten y, por otro, la ambigüedad de la información a la que se refiera el rumor: “the relation between importance and ambiguity is not additive but multiplicative, for if either importance or ambiguity is zero, there is no rumor” (1948:34). Con esto en consideración, podemos decir que el *mujimbo* del *soba-cazumbi* es más importante para la narración que el de la propuesta de casamiento de Ulume, por el hecho de tratarse de una figura pública cuya vida interesa y concierne a todo el *kimbo* y que, al tener este rol importante en la sociedad también es susceptible de que haya información ambigua en torno a su persona y esto lo hace más propenso a poseer un carácter metafórico, lo cual queda claro cuando trasciende algunas generaciones y se convierte en una leyenda. Este último *mujimbo* va poco a poco siendo olvidado, la población deja de hablar de ello y se acepta una situación inusual que, al darse durante un momento bélico, llega a ser pasada por alto. En este crítico momento histórico se traen de vuelta *mujimbo*s como el del *soba-cazumbi*, altamente simbólicos, más que aferrarse a otros que son una novedad momentánea.

Habíamos mencionado ya el estado de incomunicación en el que se encontraban Ulume, Muari y el resto de los habitantes del *kimbo* quienes, a pesar de vivir cerca de una ciudad importante como Calpe, no mantenían una comunicación regular ni recibían tampoco mensajes sobre la situación política del país o de la región. Los únicos comunicados con los habitantes de las grandes ciudades eran los jóvenes que, finalmente, terminaron por abandonar la aldea dejándola sólo como un lugar de vida para niños, mujeres y ancianos quienes ignoraban los pormenores de la situación.³⁸ A este ambiente lleno de especulaciones y dudas se le suma el hecho de que no hay medios de largo alcance como el periódico o la televisión y, entonces, el *mujimbo* llega a funcionar como una especie de radio que proporcionaba información como las muertes ocurridas, los sitios destruidos o minados, los soldados ascendidos:

³⁸ “E ninguém compreendia nada do que passava. Pelo menos os velhos. Talvez os jovens pudessem explicar, mas há muito eles tinham abandonado o kimbo, deixando-o para as crianças, mulheres e velhos” (28).

Kanda entro no carro, adeus gente, levou apenas um saquito com as suas coisas. Chegou mais tarde o mujimbo anunciando que se tornara soldado. Porque ficara Kanda tão zangado ao saber que Luzolo entrara num exército, se agora fazia o mesmo? (25)

A lo largo del libro los personajes están a la espera de la llegada de viajeros que puedan decir lo que acontece en las ciudades principales; la comunicación entre Calpe, ciudad de gente joven y el Lago da Última Esperança, de ancianos, se basa en gran medida en los *mujimbo* lo cual, en un segundo momento, lleva a pensar que el entendimiento y el intercambio de ideas entre las diferentes generaciones, ahora con una brecha geográfica de por medio, se da también gracias a estos. Antes y después de escuchar el *mujimbo* hay un estado de inquietud, de duda creciente que sólo se calma en el momento de escuchar lo que dicen aquellos que llegan y en quienes se confía ciegamente por ser el único modo de saber algo de lo ocurrido. Pero el *mujimbo* es cambiante, muta con el tiempo, los espacios y los agentes y su sosiego dura sólo un poco. Incluso las primeras veces que llegan soldados a la aldea se les pregunta por los hombres y mujeres que se unieron a la guerra.

La comida, la bebida y el refugio se dan de mejor manera si hay información que compartir.³⁹ Esta práctica no estaba reservada para los desconocidos sino que era implementada a todo aquel que llegaba, así fuera de la aldea vecina, situación que Ulume vive en varios pasajes: “Ulume foi contando os mujimbo e a maneira boa como dormiram na cubata que lhes puseram à disposição” (69) o: “Sentou ao fogo da casa familiar e os mujimbo foram trocados (...) Primeiro os pais de Munakazi, ansiosos por contarem as suas desgraças (...) Foi então a

³⁹ Esto puede ser encontrado también en otra novela de Pepetela: *Yaka*. Dividida en capítulos llamados como partes del cuerpo humano, en “A Boca” se le da un espacio importante al *mujimbo*, el cual aparece en distintos pasajes; uno de ellos retrata de manera clara el intercambio de información por bebida o, mejor dicho, la capacidad de exigir alimento, refugio o, en este caso, bebida, a cambio de escuchar el *mujimbo* que trae el emisor:

Quem trazia o mujimbo era o soldado escapado de Vau de Pembe, no Cuamato, mas a notícia vinha já na frente dele, abria o caminho para ele chegar depois (...) paguem uma bebida se querem saber detalhes, passe, já para cá um copo, senão vou a outra tasca, perdem a primeira versão do ocorrido e logo os copos cheios se estendem para ele (...) e os clientes do bar se escolhiam para dar lugar aos que chegavam, atraídos pelo mujimbo do desastre, o maior de toda a história da ocupação. (1984: 73)

Valdría la pena, en otro momento, analizar a profundidad éste y otros fragmentos más aparecidos en otras obras del autor, como es *Yaka*. Aun así podemos percibir, en un primer momento, elementos importantes para entenderlo como la mención que hace el personaje sobre una “primera versión” de los hechos, consciente de que el *mujimbo* apenas será lanzado y que la historia que él contará es una de las muchas variantes que tendrá el relato, no la concibe como la oficial, ni la verdadera, sólo como la primera de muchas. Vemos también el comportamiento por parte del soldado al darse cuenta de que lo que sabe es de interés público y, entonces, puede pedir bebida en el bar a cambio de aquello que va a narrar funcionando como una especie de moneda de cambio.

El *mujimbo* en *Yaka* y en *Parábola do Cágado Velho* deja ver el interés del autor por retratar distintos modos de convivencia y de ficcionalización de la realidad, otras maneras de pensar la literatura.

vez de Ulume contar o que vira no kimbo” (82). En estos fragmentos se observa, por un lado, cómo los *mujimbo*s son contados aun si el viajero o el visitante (Ulume) llega en la noche a horas dedicadas al descanso, se ofrece un lugar para dormir pero antes, a pesar del cansancio y el sueño, se pone al corriente de los nuevos *mujimbo*s a los anfitriones. Además, en el segundo fragmento, se puede ver cómo hay un intercambio de información, es decir, no solo es el que llega el que relata sino también el que recibe se une a este flujo continuo de intercambio de nuevas; esta práctica sucede también en otras partes de África:

Now every African is to some extent a storyteller. When a stranger arrives in a village he bows and says: “I am your stranger”. They reply: “This house is open to you. Enter in peace”. Then they say: “Give us news”. Then he relates his whole history from the time he left home: what he has seen and heard, what has happened to him, and so on, and that in such a way that his hearers are with him on his travels and relive them with him. (Hampâté Bâ, 2010: 199)

Aunque no se entiendan como *mujimbo*s y se limiten a narrar solamente aquellos eventos que se viven o ven de manera directa por el individuo, este tipo de transmisión de información que sigue patrones similares apunta a la cualidad oral que comparten muchas de las sociedades del continente y que determina las formas en las que interactúan.

Volviendo al texto, vemos que por los destrozos y saqueos ocasionados se deja de preguntar por los *mujimbo*s y el pueblo entra en un estado de aislamiento y silencio que se hace evidente también en la diégesis, con algo parecido a la afasia. Se podría pensar que lo que importa para la continuación de la trama es el intercambio de información que se mantiene, los *mujimbo*s que son relatados pues sin ellos la historia entra en pausa. El narrador deja de mostrar interés en la vida de los personajes en el momento en el que la red de comunicación se cierra de manera total con el exterior, lo que le importa no es tanto cada personaje en su individualidad sino como integrantes de una comunidad.

El capítulo diecisiete comienza: “Depois houve de novo um período com o vazio da rotina. Meses ou anos. Quem sabe, quem os media? /E *mujimbo*s novos contraditórios começaram a chegar” (97). Es posible ver aquí que el narrador omnisciente omite relatar varios meses o incluso años en donde Ulume y el resto de los habitantes del Valle de la Paz vivieron de manera aislada y cómo es el *mujimbo* el que marca la continuación del relato y saca al narrador del estado estático y poco comunicativo en el que estaba. Ese período de tiempo es resumido en dos líneas, no se le da relevancia a lo que aconteció, hay un silencio narrativo, un hueco en la historia, hasta que los *mujimbo*s comienzan a llegar y los personajes empiezan a crear de nuevo redes con el exterior. Además, la pregunta que se hace el narrador: “quem os

media?”, remite de nuevo al estado de aislamiento que habíamos mencionado antes en donde no hay periódicos, teléfonos, cartas ni *mujimbo*s externos. Esto lleva a pensar que los *mujimbo*s funcionan también como una medida alternativa del tiempo. Es decir, ayuda a los habitantes a percibir el paso de los años y a ubicarse en un tiempo y un espacio específico (en este caso Angola en los años 90, aproximadamente). La falta de ellos hace que el narrador y los personajes pierdan la noción del tiempo, se quedan atrapados en otro momento hasta que “*mujimbo*s novos contraditórios” (97) llegan y los devuelven al presente, los integran de nuevo a un ámbito social mayor, con lo que acontece en Calpe.

Esta pausa narrativa que provoca el *mujimbo* recuerda también al momento de estatismo que vive Ulume en la montaña cuando está en compañía de la vieja tortuga la cual, como se dijo antes, puede ser pensada como la representación de las tradiciones, de las costumbres locales. Entendido así, la detención del tiempo representaría a las tradiciones a lo largo de las generaciones, inmutables, haciendo que el tiempo se encapsule para permanecer a lo largo de las décadas. Ulume, el hombre clásico, desea que estas tradiciones perduren y, en una relación íntima y profunda, siente la parte que todavía perdura de las costumbres, arriba de la montaña lejos del *kimbo* y de Calpe, como un refugio del futuro y de las transiciones:

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, a espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando nasceu, e o momento da paragem do tempo. (10)

Por otro lado, tenemos la supresión temporal cuando el *mujimbo* falta pues éste permite que el tiempo transcurra, que un motor de acción se ponga en marcha. Al estar aislados los *mujimbo*s no llegan y el tiempo se detiene, la narrativa se para y la comunidad vuelve a la rutina, a las tradiciones, a su estatus atemporal. Después llegan comunicados de otros lugares para sacar al *kimbo* de su estado estático y lo acerca al proyecto nacional, a la modernidad, a lo sincrético, a las nuevas generaciones que viven en Calpe. Estos dos momentos en los que el tiempo queda inmóvil son complementarios: cada uno hace que suceda esto por su presencia (*cágado*) o por su ausencia (*mujimbo*), al funcionar en una relación binaria necesaria que equilibra tanto a la comunidad como a la narración.

En consonancia con estos *mujimbo*s que acercan a la aldea de Ulume a Calpe y a las situaciones que conciernen a toda la nueva nación, están otros *mujimbo*s sobre acontecimientos dentro del *kimbo* o de los *kimbo*s más cercanos en donde vive gente que conocen y que actúa para establecer vínculos en sistemas comunitarios. Como sigue la historia de Ulume, nuestro narrador *mujimbador* se enfoca, principalmente, en la relación de Munakazi con el hombre:

desde la propuesta de matrimonio, la aceptación tardía por parte de la mujer, la boda y la posterior desaparición de la joven. El siguiente fragmento es, tal vez, el momento en el que el personaje principal muestra, de manera más explícita, conciencia de los procesos y de las características del *mujimbo*:

De repente, Ulume descobriu que todo o kimbo estava ao corrente das suas dificuldades. (...) Ulume procurou logo o culpado e encontrou, só podia ser o pai de Munakazi, o homem era um destemperado além de egoísta e não tinha resistido a se queixar no njango. (...) Daí partiu o mujimbo, como um fogo que se assopra e corre pelo capim seco. A dizer verdade, pode ter partido da mãe, zongolando com as amigas. (...) Ou até, quem sabe, da própria Munakazi, sentindo necessidade de conselho ou desabafo, esquecendo que a irmã ou amiga não resistiria ao saboroso passatempo de lançar ao vento o mujimbo. Seja como for, já estava lançado e neste momento até seus filhos, na guerra onde passarem, podiam estar ao corrente das desventuras paternas, pois é por todos conhecido que o mujimbo chega onde desconsuem as pessoas. (49)

Este pasaje deja ver que el *mujimbo* no sólo es un proceso oral asimilado sino que, como dijimos anteriormente, hay una consciencia profunda sobre su funcionamiento interno y su naturaleza. Ulume hace, al enterarse de que todos saben sobre su propuesta de matrimonio a Munakazi, un recorrido de los posibles caminos por los que el *mujimbo* ha viajado, su fuente y el contexto en el cual se transmitió. El protagonista despliega en su mente tres vías de difusión distintas; todas ellas pueden, de manera hipotética, rastrearse hasta el momento en el que llegan a un lugar con mucha gente (como es el *njango*⁴⁰), o cuando es “lanzado al viento”. Esta expresión indica que la transmisión se vuelve colectiva y ya no es una confrontación de un individuo específico a otro, sino algo público o grupal. Aquí hay un ejemplo claro de cómo el *mujimbo* se transmite no de boca a boca sino de boca a oreja, encontrando receptores inesperados que se convertirán en parte de la cadena comunicativa.

Además, a los posibles personajes que inician el *mujimbo* se les da un motivo por el cual esparcieron la información: el padre de la mujer, por su carácter egoísta e inmoderado; la madre, espiando con las otras mujeres, pareciera que el único motivo que se da es por su condición femenina⁴¹; y Munakazi, por necesidad de consejo y desahogo, pasa la información a sus amigas quienes no resisten, a su vez, reproducir lo apenas descubierto. Esto recuerda a lo

⁴⁰ Construcción circular, abierta, donde se realizan reuniones.

⁴¹ Esta asociación directa que se mantiene comúnmente entre la figura de la mujer y procesos orales como el rumor, el chisme, el escándalo o el *mujimbo* es abordada de manera tangencial por Ulises Carrión, quien señala que “[e]n la definición del diccionario, el chisme es asociado con el habla de las mujeres [...] El chisme está asociado con el ocio ('plática ociosa', dicen). ¿Hablan más las mujeres que los varones? No, es ocio. El chisme revela una noción básica del lenguaje (habla) como lo opuesto a hacer. Hacer es masculino (dicen), hablar es femenino (dicen)” (2014:17). Carrión también menciona, para evidenciar que esta asociación se hace también en instituciones oficiales, otro significado de chisme que da el Diccionario Oxford de Bolsillo, definido como un “conocimiento familiar, **especialmente habladuría entre mujeres**; conversador ocioso, **especialmente mujeres**; plática ociosa; plática o escritura informal, especialmente sobre personas o incidentes sociales”. (negritas nuestras)

que Ulises Carrión menciona sobre la transmisión de chismes: “el chismorreo es, como el placer, un fin en sí mismo” (2014:20) y apunta también a la relación que se hace entre la mujer, el ocio y, en este caso, el “saboroso passatempo de lançar ao vento o mujimbo” (49). Pareciera que todos, sin importar el género o la edad, tienen una predisposición a transmitir *mujimbo*, siendo este el fin último; todos son candidatos viables, ya sea por su personalidad, por su naturaleza o por sus emociones. Toda la especulación en la que incurre Ulume explicita también la necesidad del implicado en el *mujimbo* de rastrear el camino que recorrió la noticia.

Por otro lado, es utilizado también el verbo “lanzar” para referirse a la transferencia del *mujimbo*, lo cual apunta, como en fragmentos anteriores se había manifestado, a la autonomía que se le confiere como si al ser soltado ya no hubiera manera de controlarlo. Este pensamiento se hace evidente cuando se dice que “é por todos conhecido que o *mujimbo* chega onde desconseguem as pessoas” (49); me parece que esta frase condensa de manera clara cómo es plasmado y entendido el *mujimbo* en el libro al realzar la familiaridad que todas las personas tienen con el proceso y con sus modos de funcionar así como su espectro de largo alcance. Kanda y Luzolo, alejados de su aldea, obtienen información de la vida de sus padres y ellos, a su vez, se enteran de la vida de sus hijos: “até seus filhos, na guerra onde passarem, podiam estar ao corrente das desventuras paternas” (49); si no hay aislamiento total, la información llegará y surgirán canales comunicativos sin importar tanto las personas como un elemento individual sino como un organismo colectivo que posee información y la transforma. Se le retrata también como “um fogo que se assopra e corre pelo capim seco” (49); así también Hampâté Bâ menciona, como se vio anteriormente, que la Palabra “is like fire” (2010:171). Hay una constante en recurrir a esta imagen para hablar de procesos orales, la intensidad y rapidez con la que suceden las llamas, con la que logran expandirse por los campos se asemeja en potencia a la del *mujimbo*. Por naturaleza son difíciles de controlar y nacen a veces de manera orgánica y natural, pero pueden también ser provocados.

Sin importar esto, una vez generados no es sencillo ignorarlos y demandan respuesta de nuestra parte tanto en la vida como en la lectura y análisis de los textos donde aparecen. Su presencia no es, en el caso de estos últimos, azarosa, sino que hacen su aparición en lugares claves de la narración y nos ayudan a comprender a los personajes y al contexto en el que se desenvuelven. El *mujimbo* representa un punto distinto desde el cual entender al texto al mismo tiempo que trae con él una serie de subversiones y abre un espacio que da entrada a la cultura angoleña y, por consecuencia, a un entendimiento de ésta que será natural y profundo. Las distintas interferencias o intervenciones del *mujimbo* en la narración fueron, en este estudio,

las que lograron materializar los puentes y las rutas a seguir para descifrar la construcción, el gran entramado que se da en este libro.

Conclusiones

Las expresiones literarias angoleñas post-independentistas en las cuales se enmarca la novela *Parábola do Cágado Velho* de Pepetela, han tenido un papel fundamental en la construcción identitaria de la nación después de su separación de Portugal. El sincretismo ideológico dio como resultado una serie de manifestaciones en las cuales los escritores desplegaron voces que visibilizan (desde su particular punto de vista) la historia del país y rescatan la memoria social muchas veces relegada por los discursos oficiales. Pepetela, benguelense y miembro activo en la reconstrucción del proyecto nacional, ha encontrado en las novelas una plataforma para replantear y comprender discursos alternos que anteriormente estaban en las sombras. Su educación europea, el bagaje de la tradición occidental, aunada al profundo conocimiento de las comunidades africanas, le permitieron utilizar no solo las formas narrativas originalmente peninsulares sino el lenguaje portugués para dar voz al pueblo angoleño.

Pepetela pertenece a una generación de escritores que da entrada a representaciones del mundo de su país natal a través de la literatura. Con esto los escritores posibilitan ejercicios de resistencia ideológica y lingüística, a través de la utilización de recursos como narradores comunitarios, integración de mitos, leyendas y expresiones lingüísticas regionales, personajes con modelos de vida y costumbres propias africanas, entre otros. Este encuentro de culturas, esta fricción y coexistencia de dos modos de entender la realidad permiten el nacimiento de una nueva literatura nacional que posee características singulares; no son ya las narrativas importadas que buscan parecerse a la portuguesa sino otras con una identidad propia.

Según Pires Laranjeira, esta literatura nacional angoleña se construyó a lo largo de siete etapas: “Inciência”, en donde se dieron los primeros textos y que tuvo una producción esporádica; “Primórdios”, con textos que hasta ahora continúan siendo canónicos y en donde comenzaba la búsqueda de la voz del africano dentro de la literatura; “Prelúdio”, cuyas obras trataban la imagen de una negritud exotizada y que estaban pensadas para ser consumidas principalmente en Europa; “Formação”, con escritores interesados en la creación de una literatura propia y en la reivindicación de las figuras africanas en la literatura; “Nacionalismo”, periodo cruzado por las luchas armadas, temática que fue plasmada ampliamente en las obras; “Independência”, con textos llenos de exaltación nacional y, por último, la etapa de “Renovação”, cuyos escritores tenían especial interés en preparar a los jóvenes para el campo literario y en donde se continuó con la edificación de una literatura que consiguiera representar

las voces del pueblo. La novela *Parábola do Cágado Velho* es producto de una larga lucha por la consolidación de la literatura angoleña y Pepetela, uno de sus mayores exponentes.

En vista de la amplitud de elementos utilizados por el escritor en la novela, en la presente tesina me enfoqué en el uso e incorporación del *mujimbo*, en su función de motor narrativo dentro de la trama así como por su carácter desestabilizante ante los discursos portugueses. Es decir, hice un análisis del *mujimbo*, de su carácter de palabra no traducible (no traducida), su funcionamiento como un fenómeno social arraigado, así como su representación y papel clave en la novela.

Parábola do Cágado Velho se sitúa en medio de la Guerra Civil (1975-2002) y es protagonizada por Ulume, quien vive en una aldea asolada por los estragos del enfrentamiento bélico. La historia retrata un periodo de transición en el país y en el hombre, en donde marcas variadas de la cultura angoleña están mezclándose con elementos culturales e ideológicos europeos. El *mujimbo* es una de las piezas que corresponden a la tradición oral de Angola. Más específicamente, siguiendo las definiciones de Rémi y de Ngũgĩ, a sus procesos de *oratura*. Para entenderlo, y en vista de la falta de teoría puntual respecto al *mujimbo*, nos apoyamos en teóricos africanos así como en Allport y Postman, ambos estadounidenses e iniciadores de los estudios sobre el rumor, los cuales ayudaron a comprender los movimientos y la naturaleza del *mujimbo* considerando siempre que éste posee características propias.

A pesar de que en una primera lectura el *mujimbo* pueda pasar inadvertido o parecer un elemento azaroso e incluso poco relevante, en una lectura detenida y cercana vemos que, en realidad, es indispensable para entender el entramado de la historia que se nos relata. Sus apariciones provocan el movimiento de los personajes, el desarrollo de la trama e inclusive, las modificaciones de los espacios. Es clave para que la acción ocurra y, por ser un fenómeno cotidiano que no salta en el texto (en una lectura superficial) pero cuya presencia es recurrente, hace que los giros y avances que permite su presencia sean sutiles. La vida de Ulume y del resto de la comunidad se pone en marcha y se orienta de acuerdo a los *mujimbos* que corren, estos aparecen como una parte importante en el sistema de comunicación dentro de Calpe, la aldea en donde transcurre parte de la novela; esto pudo ser constatado con múltiples ejemplos en donde el intercambio de *mujimbos* era esencial en el encuentro de dos personas pues significaba ganarse un recibimiento amable y, a la vez, ser un buen anfitrión; por ejemplo, con la llegada de soldados al *kimbo* donde vivía Ulume o la visita de éste a la aldea vecina.

Estos encuentros en los cuales sucede el intercambio de *mujimbo*s aunados a las ideas de Allport y Postman y de Patricia Fasano, me llevaron a pensar en el papel que desempeñan en la creación de comunidades pequeñas (grupos de amigos, aldeas o ciudades), así como la conformación de proyectos nacionales. Esta cualidad pudo ser apreciada tanto en los *mujimbo*s que poseían información relacionada al *kimbo* así como en los concernientes a la Guerra Civil ya que cada uno propiciaba el ambiente y la información necesaria para crear un sentido de comunidad y, después, de pertenencia a un lugar.

Por otro lado, los *mujimbo*s tienen una relación íntima con los procesos de memoria colectiva y de creación de leyendas, temas abordados por Allport y Postman; pensemos en la historia del *soba-cazumbi*, transmitida por varias generaciones y asimilada en el acervo comunal de relatos. Esto conduce también a la formación y delimitación de una identidad (colectiva o individual) a través de la posesión o no de información y la capacidad de especular respecto a la misma, de pensarse en consonancia con otros. El pasado se comparte, se transmite, dándole forma y sentido, los hombres y mujeres de la nación poseen una historia que pueden contar, un origen al cual es posible remontarse.

Además, la historia se plantea por medio de lo que denominé como narrador *mujimbador*; es decir, un narrador que se nutre y está enterado de los *mujimbo*s, tanto de aquellos que acontecieron tiempo atrás, como de otros muy recientes y logra hacerlos dialogar. Este intercambio es también un puente generacional, el pasado y el presente se unen en los *mujimbo*s, en su repetición u olvido; en una sabiduría adquirida de ellos que tienen tanto Ulume y Muari (el pasado, representación de las generaciones más viejas), como sus hijos Luzolo y Kanda (el presente, representación de las generaciones más jóvenes). El narrador le da tal importancia al paso de información que se vuelve imposible continuar la historia sin ellos. La trama llega a un punto en el cual los *mujimbo*s paran a causa de la guerra y el aislamiento y, frente a esto, el narrador detiene la narración y da un salto de varios años hasta que estos vuelven a circular.

La recepción de textos donde aparece el *mujimbo* puede generar en el lector tres posturas básicas a partir de las cuales desarrollará, posiblemente, un análisis posterior: ignorarlo, subordinarlo y priorizarlo. En esta tesina realicé lo último, prioricé al *mujimbo* como categoría narrativa, al analizar cómo reaccionan los personajes, cómo se orienta la trama y cómo mutan los espacios. Las apariciones constantes del *mujimbo* en la novela *Parábola do Cágado Velho*, así como en otras también de origen angoleño y, más aún, escritas por Pepetela (*Yaka*, por ejemplo) hacen pensar que su existencia en los textos no es una coincidencia sino que tiene propósitos claros e importantes tanto para el devenir de la

trama de muchas obras como para el entendimiento de los funcionamientos internos de la literatura angoleña. Los estudios sobre el *mujimbo* y a partir de él pueden ser amplios y ricos; su presencia reiterada en la literatura del país pareciera estar a la espera de ser desentrañada, leída y comprendida como algo autónomo.

En la tesina fue posible posicionar al *mujimbo* dentro de entramados mayores. Por ejemplo, al pensar la trama como una alegoría nacional, siguiendo lo que apunta Jameson. Es decir, los elementos que conforman el libro poseen capas de significado que, en conjunto, representan la situación nacional de Angola durante la Guerra Civil. En la tortuga encontramos la sabiduría antigua a la cual se recurre en busca de consejos durante tiempos difíciles; el *kimbo* representa las viejas jerarquías y modos de vida de comunidades que estaban en vías de desaparecer; Calpe se alza como la nueva nación que se conforma a partir de la colonización portuguesa y, entre todo esto, el *mujimbo* permanece, es una de las formas de comunicación comunales que sobrevivirán a los cambios, que le recordarán a los habitantes angoleños un pasado que logró quedar arraigado.

Por otro lado tomé en cuenta el género novelesco, en el cual se encuadra el libro analizado, y su rol en un país colonizado. Esta forma impuesta fue asimilada en África y logró (aún continúa) ser subvertida, oponiendo resistencia mediante distintos mecanismos. En la novela esto pudo ser constatado con la implementación de la invocación al inicio del libro en donde se relata un mito fundacional angoleño y, también, en la figura del *mujimbo*, que es una forma local⁴² dentro de la estructura europea de novela. Funciona como una pequeña pero constante zona de resistencia ante lo inminente del sistema de pensamiento portugués. Pepetela logra dar cabida a los modos angoleños a partir de puntos de subversión lingüísticos y estructurales. Pepetela se apropia de las formas europeas que conoce bien, las usa y las moldea para relatar la historia de su país y para ir surcando un camino en la literatura nacional.

El *mujimbo* viene a hacer contrapeso al papel predominante que por muchos siglos ha tenido la escritura en lo que se entiende por literatura, colocándose como un sistema más eficiente, verídico y oficial que las expresiones orales. La llegada de la imprenta a Angola contribuyó a que esta idea se expandiera y tomara fuerza dentro de un país en el que la oralidad tuvo siempre un lugar central en la vida de las comunidades. Si bien la escritura tiene gran importancia y es ya un sistema establecido en Angola (con un mercado editorial que exporta a Europa productos locales), la oralidad no fue totalmente desplazada sino que se transformó dentro de estas nuevas prácticas literarias.

⁴² Según el esquema revisado de Moretti.

La colonización trajo consigo maneras “oficiales”, “correctas” de actuar y de hacer las cosas, desde la vestimenta o el idioma hasta las formas en las que la literatura debía manifestarse. La Guerra Civil angoleña dio un marco, caótico y violento pero finalmente efectivo, para que lo tradicional encontrara un lugar en medio de la reconfiguración de la política, la cultura y la educación de este nuevo esquema y así generar en él una identidad propia. Este tejido fue construido a lo largo de muchas décadas y no todo lo proveniente de la sociedad tradicional perduró, como Ulume lo constató con las nuevas ideas de monogamia y libertad de decisión que adoptaron las mujeres. El portugués se mantuvo como el idioma nacional con el cual la mayoría de los escritores realizan sus obras. Aun así, hay vocablos que se filtran, sobrevivientes de lenguas regionales como el *kimbundu*, que no fueron sustituidos y que vivieron dos etapas: la precolonial y la post-independentista. Habría que considerar, entonces, que el *mujimbo* pertenece a esas expresiones que viven simultáneamente en dos tiempos distintos y que recuerdan otras vías de representar al mundo, siendo un camino por el cual se llega también a un ejercicio alterno de ficcionalización de la realidad, de creación oral de literatura.

El *mujimbo* despliega, acepta y necesita de distintas versiones, su naturaleza es polifónica, su narración es plural; en él todas las voces cuentan por igual, todas poseen variaciones válidas de la historia. Pepetela coloca al *mujimbo*: expresión local, múltiple y oral, tal vez para recordarnos que así como todas las versiones de éste deben ser tomadas en cuenta, también las distintas literaturas con todas sus manifestaciones, en un lugar como Angola, son momentos válidos, voces que hay que escuchar, rumores que debemos dejar que sean testimonios de la historia y la comunidad.

Referencias

- ALLPORT, Gordon y POSTMAN, Leo (1948). *The Psychology of Rumor*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- APTER, Emily (2013). *Against World Literature, On the Politics of Untranslatability*. Nueva York: Verso.
- AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. España: Gedisa.
- BALLBE, Marc Argemí (2013). *Rumores en Guerra. Desinformación, Internet y Periodismo*. Barcelona: A Contravent.
- BLAKESLEY, Jacob (2014). *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible*. Toronto: University of Toronto Press.
- CALATRAVA, José R. Valles (2008). *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Vervuet.
- CALVET, Louis-Jean (1999). “Identidades y Plurilinguismo”. *I Coloquio Tres Espacios Lingüísticos ante los Desafíos de la Mundialización*. Paris, Francia. Recuperado de: http://www.campus-oei.org/tres_espacios/icoloquio.htm
- CARRION, Ulises (2014). *Lilia Prado Superestrella y otros chismes*. Trad. Heriberto Yépez. México: Tumbona Ediciones.
- CASSIN, Barbara (2014). “Translating the Untranslatable: An Interview with Barbara Cassin”. *Public Books*. Consultado en: <http://www.publicbooks.org/translating-the-untranslatable-an-interview-with-barbara-cassin/>
- CATFORD, J.C. (1965). *A linguistic Theory of Translation. An essay in applied linguistics*. Oxford: Claredon Press.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000). *Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- CROCE, Benedetto (1902) *Aesthetic as a Science of Expression and General Linguistic*. Londres: Noonday.

- COELHO, prefacio en: Manuel Rui (1998). *Figuras e Mujimbisses, Cronica de uma cidade*, Luanda: Ed. Kilombelombe.
- COUTO, Mia (2005). “30 anos de independência: no passado, o futuro era melhor?” *Via Atlântica*, n.8.
- DERRIDA, Jaques (1997). *El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- FASANO, Patricia (2008). “El chisme: una práctica que performatiza la sociabilidad del barrio”. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-080/107>
- FERREIRA, MANUEL (1977a). *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Venda Nova: Instituto de Cultura Portuguesa.
- _____ (1977b). *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Venda Nova: Instituto de Cultura Portuguesa.
- FERNANDEZ, Ana María (2012). “Psicología de masas, identidad social, epidemias y rumores: la influenza en México”, *Sociológica*, n.76.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1981). “The living tradition”, en *Methodology an African Prehistory*. California: UNESCO.
- JAKOBSON, Roman (1959). “On Linguistic Aspects of Translation”. R. A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge Mass: Harvard University Press. 232-239.
- JAMESON, Fredric (1986). “Third World Literature in the Era of Multinacional Capitalism”, *Social Text*, 15. 65-88.
- KAPFERER, Jean-Noel (1989). *Rumors: Uses, Interpretation and Necessity*. Nueva York: Routledge.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka (1987). *Damboia. Ualalapi*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.
- LARANJEIRA, Pires (1992). *De Letra em Ristre*. Porto: Edições Afrontamento.

- _____ (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- _____ (2005). *Ensaaios afro literarios*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- LEVÉCOT, Agnès (2012). “Momentos de aqui, de Ondjaki, da tradicao oral ao conto escrito”, *Mulemba*, Volumen 1, n.6. 46-70.
- LEZRA, Jaques (2017). *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*. Nueva York: Rowman & Littlefield International.
- MORETTI, Franco (2000). “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1. 54-68.
- MURARO, Andrea Cristina (2012). *Luanda: entre camaradas e mujimbo*. (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo). Recuperado de: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde06112012113225/publico/2012_AndreaCristinaMuraro.pdf
- NDEBELE, NJABULO (1994). “The Prophetess”. *The Heinemann book of South African Short Stories*. Oxford: Heinemann/UNESCO.
- NGŪGĨ (1986). *Decolonising the mind, The politics of language in african literature*. Gran Bretaña: James Currey.
- _____ (1998). *Penpoints, Gunpoints, and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State of Africa*. Nueva York: Oxford.
- _____ (2007). “Notes towards a Performance Theory of Orature”. *Performance Research*. Volume 12, Issue 3.
- PADILHA, Laura (2005). *Entre voz & letra*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- PEPETELA (1997). *A Parábola do cágado velho*. Lisboa: Dom Quixote.
- PEREIRA, Maria Belém Reis (2009). *A definição de uma literatura: Literatura Angolana*. Guimarães.
- ROCHA E SILVA, Rejane (2015). “Parábola do Cágado Velho: uma perspectiva crítica a través da história”, *Mulemba*, Volumen 13, n.2.
- ROUQUETTE, Michel-Louis (2007). “Los rumores y la cuestión de verdad”, *Versión* 23.
- _____ (1977). *Los Rumores*. Buenos Aires: Librería El Ateneo.

- SAID, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona: Anagrama.
- SIFUNISO, Monde (2012). “Pensamientos nocturnos”. *Todos cuentan: narrativa africana contemporánea (1960-2003)*. Trad. Flora Botton- Burlá. México: UNAM.
- SISKIND, Mariano (2010). “The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature”, *Comparative Literature*, 62:4, Duke University Press.
- VANSINA (1981). “Oral tradition and its methodology”. *Methodology an African prehistory*. California: UNESCO.
- XITU, Uahenga (1989). *O ministro*. Luanda: UAE.
- ZIRES, Margarita (1995). “La dimensión cultural del rumor, De lo verdadero a los diferentes regímenes de verosimilitud”, *Comunicación y Sociedad*, n.24.
- ZIMIRU, Pio y GURR, Andrew (1973). “Oracy as a tool of development”, *Black Aesthetics: Papers from a Colloquium Held at the University of Nairobi, June, 1971*. East African Literature Bureau.