

Esplendor de Portugal, oscuridad de Angola: la historia desde la memoria

The Splendor of Portugal, The Darkness of Angola: History from the Memory

Luz Eugenia Aguilar González
aguilar.luzeugenia@gmail.com
Universidad de Guadalajara, México

Mayra Margarito Gaspar
mayra_m_g@yahoo.com.mx
Universidad de Guadalajara, México

Resumen: El trabajo analiza la novela *Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, para explicar la historia de la independencia de Angola y el regreso de los portugueses a Lisboa (retornados). A través del proceso de ficcionalización, se construye una metáfora del derrumbe colonial (la historia) desde la subjetividad de los personajes (la memoria). El análisis de las estrategias narrativas empleadas por el autor permite demostrar que la novela no es histórica, sino intimista.

Las estructuras narrativas, discursivas y temáticas se explican mediante la teoría de los mundos posibles y los conceptos de cronotopo y polifonía de Bajtin. El análisis histórico establece el eje que estructura los acontecimientos de la novela y, a la vez, coadyuva a comprender la forma en que los sucesos históricos se resignifican para construir un mundo literario.

Como conclusiones encontramos que los mecanismos estéticos y de ficcionalización se basan en la memoria y los tiempos, real e interno, de

los personajes. Esto deriva en la deslocalización psíquica y espacial de los protagonistas, por medio de la pérdida de la identidad de los retornados, la fragmentación discursiva y temporal de la historia y la memoria delirante de los personajes. El lenguaje se caracteriza por la abundancia de metáforas, tematizaciones, diálogos y estrategias tipográficas que contrastan con lo sórdido del tema de la novela, con lo cual se logra un equilibrio estético.

Palabras clave: ficcionalización, cronotopo, discurso, retornados, deslocalización.

Abstract: *Splendor of Portugal*, novel written by António Lobo Antunes, presents the history of Angola's independence and the return of the Portuguese to Lisbon (*retornados*), as a metaphor of the colonial collapse (history), from the subjectivity (the memory) of the characters. The fictional strategies disclose that the novel does not depict a historical narrative, but personal story.

The study of the narrative, discursive and thematic structures is based on elements of the Possible Worlds Theory, as well as Bakhtin's conceptions of chronotope and polyphony. The historical analysis allows us to observe that time is the axis of the narrative structure of the novel and, at the same time, allows us to understand the way in which historical events are used to build a literary world.

This research reveals that the fictionalization process and the aesthetics of the novel are supported not only on the memory of the characters, but on the real and internal time. Protagonists are psychically and spatially delocalized. This delocalized feeling causes them loss they identity and turn them in to the *retornados*. Other characteristics are the discursive fragmentation, the temporal discontinuities of the story, and the delirious memory of the characters. The novel uses metaphors, thematizations, dialogues and typographic strategies to create a literary language. These devices express the linguistic beauty to emphasize a con-

trast with the sordid theme of the novel, in order to achieve an aesthetic balance.

Keywords: Fictionalization, Chronotope, Discourse, *Retornados*, De-localize.

Recibido: 21 de agosto de 2019

Aceptado: 18 de febrero de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi3i27.491>

Introducción

Desde su título, *Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes (1997, 1999 en español), establece dos ejes centrales que propician el argumento de la narración y que revelan su carácter irónico e histórico: el esplendor y la memoria. La trama sigue los sucesos en torno a una familia migrante a Angola, desde los recuerdos de Isilda, hija de los migrantes, hasta los de sus hijos, también migrantes. Es la historia de migrantes-colonizadores, de expulsados y desterrados, de un problema no resuelto que se apoya en la no-pertenencia a ninguna tierra, ni peninsular ni colonial. El drama portugués toma lugar en la subjetividad de los personajes, en su memoria.

El presente trabajo analiza la novela con el fin de desvelar algunos de los mecanismos estéticos y de ficcionalización que la caracterizan y que conforman una narración que trasluce la decadencia de Portugal a través de la paradójica cohesión del discurso fragmentado y delirante de los personajes.

En primer lugar, el título alude al himno nacional portugués: *A Portuguesa (La portuguesa)*. Fue escrito por el historiador y poeta Henrique Lopes de Mendonça. La música fue compuesta por el pintor y compositor Alfredo Keil. Originalmente la canción

fue parte de una marcha en respuesta al “ultimátum británico” de 1890, el cual consistía en una advertencia para el retiro de las tropas portuguesas del territorio ubicado entre Angola y Mozambique, a favor de los británicos. Las marchas iban tanto en contra de la potencia extranjera como de la monarquía portuguesa, considerada entonces como pusilánime.

En 1910, ya instaurada la República, esta canción fue declarada Himno Nacional en remplazo del himno monárquico *Himno Da Carta*. Sin embargo, el himno sufrió varios cambios con el fin de reducir la carga anti-británica. El himno contiene tres partes de tres cuartetos, pero sólo se canta la primera. Los siguientes fragmentos aparecen al inicio de la novela y son el epígrafe perfecto para resumir el espíritu bélico y el recuerdo de las glorias pasadas “en las brumas de la memoria” que se ficcionalizan en la novela:

Heróis do mar, nobre povo,/ Nação valente e imortal,/ Levantai
hoje de novo/ O esplendor de Portugal!
Entre as brumas da memória,/ Ó Pátria, sente-se a voz/ Dos teus
egrégios avós,/ Que há-de guiar-te à vitória!

La historia trata sobre Eduardo y Eunice, quienes migran a Angola. Tienen una hija: Isilda. Ella se casa con Amadeu, migrante alemán, a quien la frustración e insatisfactoria vida lo empujan poco a poco al alcoholismo. Dentro del matrimonio, Isilda y Amadeu tienen tres hijos: el mayor, Rui, epiléptico, que las malas lenguas dicen que es hijo del amante de Isilda, un oficial de policía; Carlos, mulato, hijo bastardo de Amadeu a quien Isilda acepta como su hijo; y Clarissa, la hija menor, la única del matrimonio, quien termina seduciendo hombres y siendo mantenida por sus amantes. Otro personaje protagónico es Lena, esposa de Carlos,

anteriormente habitante de las chabolas¹ de Malanje. La narración nos expone que, a pesar de ser un mulato y no ser el mayor, Carlos toma el papel de primogénito que no podrá tomar Rui por su enfermedad. De esta manera, Carlos decide la suerte de ambos hermanos: de Rui, al recluirlo en una clínica de salud en Lisboa, y de Clarissa, al empujarla a la prostitución después de correrla de su departamento en Ajuda (Lisboa).

Cronológicamente, la novela abarca 17 años: de 1978 al 24 de diciembre de 1995, con fechas intercaladas que van fijando los sucesos de la descolonización y las memorias de Isilda, Carlos, Riu y Clarissa. La novela inicia en el barrio de Ajuda,² en Lisboa, cuando Lena le comunica a Carlos que invitó a sus hermanos para la Nochebuena, después de 15 años de no verse. La narración describe los recuerdos y pensamientos de Carlos mientras espera la llegada de los invitados a su departamento; a la par, se intercalan los pensamientos y recuerdos de Isilda, quien narra desde la hacienda algodонера en decadencia ubicada en Malanje. También el lector puede observar la vida actual y los pensamientos de Clarissa y de Rui, ya asentados en Lisboa. De este modo, la historia se entreteje entre la etapa del colonialismo africano, el llamado descolonialismo y la vida de los “retornados”.³

¹ Barrios pobres marginales de Angola.

² Barrio a donde llegaban los migrantes de Angola.

³ *Retornados*: Significa repatriados. Eran aquellos que regresaban a Portugal (su país de derecho) después de la proclamación de la independencia de los territorios portugueses en África. Eran ciudadanos con nacionalidad portuguesa que comenzaron a llegar masivamente a Portugal después del 25 de abril de 1974, cuando se instaura la democracia en el país, al finalizar la guerra colonial. Durante las décadas de los 70 y 80 se les llamaba *los retornados*. Se asentaban en los barrios de *retornados* (una especie de guetos ubicados principalmente en las afueras de Lisboa) donde llegaban sin condiciones económicas o financieras. Eran considerados un “estrato social con una condición especial” (Campina, s/f).

Desde la mimesis, se comprende que la novela no es histórica, sino que semeja la historia: “una referencialidad indirecta que conecta lo extratextual con lo intratextual” (Espezúa Salmon, 2005: 72). En esta novela, la realidad se ficcionaliza de tal forma que la historia se subjetiviza a través de los recuerdos de los personajes. La memoria de los personajes es el cronotopo que organiza el tiempo y el espacio de la narración. Desde los recuerdos, los personajes son las voces polifónicas que se constituyen desde ciertas percepciones de la realidad y que llegan a integrarse como metáforas.

Finalmente, la manifestación lingüística de la novela se construye a partir de enunciados emitidos por alguna de las voces de los personajes, en donde se combinan personas, tiempos pasados y presentes, diálogos y *fluir de conciencia*. La narración de la novela está en los límites argumentativos de la historia de la migración poscolonial. Por ello, su narrativa se caracteriza por un desplazamiento físico e interno que, en momentos de rupturas históricas, describe las nuevas relaciones sociales y económicas que dejan atrás la colonia, para dar paso al nuevo orden social (Bhabha, 1994).

Angola desde los personajes

Angola fue colonia de Portugal de 1482 a 1975. En sus inicios, sus habitantes prefirieron como actividad principal el comercio. Durante los siglos XIX y XX fue un lugar de reclusión para delincuentes menores. Bajo el gobierno de António de Oliveira Salazar (1932-1968), especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, la agricultura en Angola comenzó a desarrollarse como la principal actividad económica. También se permitió que se asentaran algunos extranjeros como los *boers* y los alemanes; de tal forma que los nacidos en Angola antes de 1975 no llegaban al 7% (Bender, 1980). Las condiciones de los colonos no eran privilegiadas, ya que “los agricultores africanos de estilo tradicional ganaban por hectá-

rea, en promedio, aproximadamente 20% más que los europeos, 18.00 dólares contra 14.50 respectivamente” (Bender, 1980: 179).

En este periodo se prohibió el trabajo de los negros, por lo que se convirtieron en desplazados, lo que generó conflictos. Esta situación provocó la guerra del ‘61 que obligó a Portugal a incluir a los negros en el programa de asentamiento rural planeado (Bender, 1980). En diciembre de ese año se decretaron las leyes para la integración de los negros y se regularon las concesiones de la tierra y su ocupación. También se organizaron los cuerpos administrativos que coordinaron las leyes generales de las costumbres locales y se creó la Junta Provincial de Asentamiento de Angola, que desapareció con el cambio de gobierno en 1968 (Bender, 1980).

En la novela, Eduardo y Eunice, padres de Isilda, llegan a Angola a cultivar algodón. En la vida adulta de Isilda, la independencia es metáfora de la desdicha de los personajes. La situación entre negros y portugueses se presenta como eco a lo largo de la novela en los recuerdos, siempre desde la voz del padre de Isilda: “nos acabó gustando África con la entrega del enfermo a la enfermedad [...], nos acabó gustando ser los negros de nosotros, habituados a la violencia del clima y de las personas y a la inclemencia de la lluvia, a dirimir a tiros un desacuerdo o un capricho” (Lobo Antunes, 2002: 254). “*Los blancos de Lisboa tienen razón en burlarse de nosotros, en mirarnos como miran a los negros con la misma indiferencia o el mismo horror*” (Lobo Antunes, 2002: 256).⁴

En este momento histórico, son tres las situaciones de los negros: 1) como desplazados, 2) como integrados y 3) como *asimilados*. En la novela, esto se revierte como paradoja a la situación de los colonizados. Los negros desplazados no aparecen en la novela, pero los blancos están ocupando la figura de desplazados en la pro-

⁴Se respeta la tipografía utilizada por el autor: redondas, cursivas, paréntesis. Las autoras utilizaremos subrayados, negritas o corchetes, para explicaciones.

pia tierra colonizada, “*porque no entendemos Angola aún habiendo nacido en Angola, no la tierra, la variedad de olores, la alternancia de niebla y lluvia, de sumisión y furia, de pereza y violencia*” (Lobo Antunes, 2002: 257). Y su condición no es la de los dominantes, sino de deslocalizados entre los estratos subyugados y marginados más bajos: “en cierto modo éramos los negros de los otros de la misma forma que los negros poseían sus negros y éstos sus negros también en grados sucesivos bajando al fondo de la miseria, tullidos, leprosos, esclavos de esclavos, perros” (2002: 253).

El grupo de los integrados está representado por los negros sirvientes como Josélia y Maria da Boa Morte. Y el de los asimilados se sustenta en la figura de Carlos, quien logra ser miembro de la familia colonizadora y sobrevivir entre los blancos de Portugal. Estas situaciones producen una indefinición en un bucle en el cual no hay un reconocimiento del otro, lo que imposibilita una construcción identitaria del yo portugués, yo blanco, yo colonizador, yo negro, yo colonizado, yo africano. Esto puede explicar el discurso delirante y sin identidad de los personajes.

El racismo hacia los negros es marcado sobre la figura de Carlos. Es rechazado por Eunice quien nunca lo acepta como nieto: “no soy abuela de un mestizo”, y realmente no lo era (Lobo Antunes, 2002: 321). Es señalado por el amante de Isilda: “y un mestizo vestido como ellos sumido en una mueca de fastidio” (312); también es escondido para que no lo descubran los policías: “hacia las camionetas de carga de los negros, Carlos escondido en medio de nosotros con miedo a que lo descubriesen entre los blancos, se llamasen unos a otros, lo llamasen [por ser uno de ellos], lo golpeasen con la culata” (292), por no pertenecer a los blancos.

La situación de los colonizadores no era boyante. Era más probable que los negros ascendieran. Los colonizadores podían descender en la escala social e ir a vivir en las chabolas. Es el caso de Lena, mujer que vive en la miseria y que, al casarse con Carlos, es-

peraba “ascender” socialmente, aunque desposara a un negro. Ambos demuestran su desprecio mutuo: ella, por no haber ascendido socialmente y estar casada con un mulato; él, por ser Lena una chabolista: “Lena que no descansó hasta que no me casé con ella y la libré del Marçal,⁵ de los parientes con tiriteras de paludismo en el hollín de la habitación vestidos de negro como si siguiesen viviendo en el Miño,⁶ se tropezaban con cántaros de barro con santitos con pabilos de aceite a sus pies, los domingos sus tíos, sudando en sus chaquetones, recorrían cinco palmos de huerto con la esperanza de encontrar repollos” (Lobo Antunes, 2002: 15). Y ella con “asco, asco de blanca obligada a dormir con un guardés, un soldado, un jornalero” (102). Carlos es consciente de la situación y lo susurra en su mente: “(siempre supiste que yo era negro, ¿no, Lena? Siempre todos supieron que yo era negro y me despreciaban)” (106).

La construcción de la otredad desde la mirada de los “colonos y los nativos” deriva en una narración paranoide con un lenguaje inverso. Para Jacqueline Rose (*Apud.* Bhabha, 1994), el colonizador está a la defensiva porque los nativos quieren ponerse en su lugar y, a su vez, el nativo fantasea con ello. Esta inversión de papeles es real en el relato y provoca el discurso delirante de Isilda: el negro conquistando su espacio, otrora robado por los portugueses, por lo que el yo-colonizador pasa a ser el yo-expulsado. Carlos, el mulato descolocado se convierte, de facto, en el negro que ocupa el lugar más importante en la estructura familiar, el que le correspondería al primogénito-blanco-colonizador. La otredad se cambia y se anulan sus diferencias culturales y sociales, a costa de ser despreciado y negado por sus hermanos.

⁵ Barrio.

⁶ Río.

Huida de Angola

Los movimientos rebeldes comenzaron en 1961, se agudizaron en 1968 y terminaron con la independencia en 1975. En la novela se narran los periodos más violentos cuando la hacienda es tomada. Para el 1 de mayo de 1975, 60,000 portugueses habían abandonado Angola. Al finalizar la guerra, solo quedaron entre 30,000 y 40,000 portugueses. Este suceso se presenta en la novela desde el dolor de los que se van, por dejar la única tierra que conocen, su madre-patria rumbo a un Portugal que los desprecia por ser africanos, aunque no sean negros. Y también desde el dolor de los que se quedan, porque ya no tienen nada. Entre ellos, está Isilda. Esto provoca una deslocalización y no pertenencia entre Carlos, Clarissa y Rui que se demuestra en su sentir:

como en el muelle de Luanda cuando aguardábamos el barco hablando sin saber lo que decíamos, cuando nos levantábamos sin saber que nos levantábamos, buscábamos el girasol y el algodón de la hacienda y encontrábamos personas y niños y cómodas con espejo y perros que gemían, buscábamos los arriates de azaleas y la terraza y encontrábamos cajas numeradas con tiza y policías y soldados que nos separaban con la escopeta (Lobo Antunes, 2002: 292).

Y en el delirio de Isilda:

no una casa, un espacio en el que los muebles se perdían, toalleros inseguros, puertas flojas, anaqueles sacudidos, dientes de goznes, los pies del maíz que caminaban en las alfombras, los soldados, madre, van a robarme, a llevarme con ellos, a encerrarme en una choza, a colgarme del mango, las lozas y la hierba del cementerio en el pasillo, crucifijos, un fragmento de ángel (Lobo Antunes, 2002: 389-390).

Antes de la huida, los personajes también son una metáfora de las condiciones sociales de los habitantes, las cuales se pueden resumir en el alcoholismo, la enfermedad y la prostitución (de Oliveira Marques, 1983). Amadeu, esposo de Isilda, es el alcohólico perdido que bebe para soportar la situación, que bebe para olvidar; poco escuchamos su voz, es más bien la imagen que sus hijos construyen de él:

mi padre que abría un armario [...] ningún whisky, ninguna ginebra, ningún vino, nada que lo ayudase a responder, a hablar, que lo salvase del desdén que le demostraban, si retrocediese diez años, si lo aceptasen en la Cotonang⁷ otra vez, mi padre que cerraba el armario, se enderezaba, se alisaba la camisa, la chaqueta, el pelo, levantaba una copa imaginaria hacia mi abuela (193).

Las enfermedades padecidas por los más pobres son nombradas constantemente: la lepra y el paludismo. Además, se presenta la prostitución, ejercida por Clarissa, tanto en África como en Lisboa. Dentro de este complicado discurso se encuentra también la suerte de Angola, que pasa de un imperio a otro, de unas manos a otras. En los delirios de Isilda se muestra la inestabilidad del Estado desde la “convivencia” con los cubanos, con los americanos y con los rusos: “encerrada en Angola por los cubanos con el algodón perdido que nadie le aceptaba y se estropeaba en el campo” (44). “Si no le vendemos a Portugal le vendemos a Japón, fletar paquebotes es lo de menos y en lo que se refiere al transporte basta con que me entienda con los rusos o con los americanos del petróleo que labran el mar en Cabinda” (36).

La representación de la familia destrozada es una metáfora invertida de la familia como el orden colonial portugués. Esa familia

⁷ Compañía algodonera portuguesa-belga.

en ruinas que nunca más se reunirá. Durante la época de Salazar, se difundió la consolidación de la familia bajo la triada *Deus, Pátria, Família*.⁸ Se realizó una campaña educativa para promoverla con la cartilla *Lição de Salazar. A Trilogia da Educação Nacional* (Zubia Fernández, 2009). La familia perfecta se representaba con el padre como proveedor, quien al llegar a su casa se merecía toda la atención. Al mismo tiempo, se fomentan el amor a la Patria y el respeto a Dios. Sin embargo, nada de esto se encuentra en la novela; por el contrario, es la familia atípica de la “Lección de Salazar”, desmembrada, sin Dios y sin Patria. Con esto, se representa la caída del gobierno de Salazar, así como de la colonia:

los escombros a los que se refiere Lobo Antunes, los restos que iban a rearticular la nación portuguesa son los que se describen, se narran en *O Esplendor de Portugal*, con un declinar paralelo tanto de la familia portuguesa como del orden colonial portugués, antes y después de la Revolución de los Claveles de 1974, que se derrumba ante los ojos de estos seres que nacieron en la Angola colonial (Zubía Fernández, 2010: párr. 4).

La novela se nos desvela como un mundo posible, creíble, donde a través de las voces de los protagonistas se va retratando paralelamente parte de la historia de Angola y parte de la historia de los personajes, bajo un mecanismo de ficcionalización: enunciados entrecortados, encabalgados, fragmentados, con elipsis que se transforman en ventanas a los recuerdos (Espezúa Salmón, 2005). De esta forma, hay enunciados implícitos que constituyen las opiniones o situaciones históricas de Angola, junto con los enunciados que manifiestan el sentir de los personajes y sus puntos de vista que corresponden a distintos grupos sociales.

⁸ Consultar la litografía de Martis Barata, *A lição de Salazar* (1938).

El fraccionamiento discursivo exige que el lector llene los vacíos y vaya reconstruyendo, no solo la historia de la familia, sino también la de Angola. Como estamos frente a una narración que corresponde a un mundo posible, la construcción del mundo ficticio radica precisamente en el drama familiar, en la deslocalización, la no pertenencia, la infelicidad y el drama humano que viven los personajes y no propiamente en el drama de la guerra.

Estética de la novela

Esta novela se sustenta en el cronotopo del encuentro, el cual se caracteriza por la intensidad emotivo-valorativa que cargan los personajes. Bajtín plantea que el “tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (1989: 238). Los 17 años se reducen en unas cuantas horas mientras Carlos y Lena esperan el arribo de Clarissa y de Rui; a la vez, Clarissa, Rui e Isilda recuerdan sus propias vivencias desde sus espacios. De todos, su vida pasada y presente se condensa en un 24 de diciembre. En el *inter* temporal, aparecen otras fechas también reducidas a 24 horas, deícticos temporales que titulan cada capítulo: 24 de julio de 1978; 5 de junio de 1980; 21 de junio de 1982, en donde el contenedor principal es la memoria.

El espacio intensificado puede dividirse en dos: cerrado y abierto. Los espacios cerrados son el departamento de Ajuda, el departamento de Clarissa, el sanatorio, la hacienda, la estación de policía; lugares en donde suceden los encuentros y desencuentros personales y familiares, así como las reflexiones, sentires y pensamientos de los personajes. La desazón de estos espacios consiste en que ninguno es bello ni acogedor, lo que marca la tragedia personal y familiar como rasgo predominante en la novela. Los espacios

abiertos referen a los campos de girasoles, de azaleas y los cultivos de algodón; funcionan como entorno de la relación de los personajes con la naturaleza, con la belleza, con la África salvaje, con el arraigo a la tierra y el amor a la madre-patria.

Según Bajtín (1989), los encuentros suelen darse en las salas o en el umbral de las casas. En *Esplendor de Portugal*, hay una deconstrucción al no llegarse al encuentro físico en la sala del departamento de Ajuda. No obstante, el encuentro sí se lleva a cabo en la mente de los protagonistas, como una posibilidad. Es el caso de Clarissa, quien decide no ir con Carlos mientras piensa en lo que pasaría si fuera con su hermano, sentada frente al televisor comiendo palomitas y tomando *Coca-Cola*. O Isilda que recuerda la partida de sus hijos quince años atrás y las navidades pasadas en el interior de la hacienda.

El tiempo se condensa entre la hacienda de Isilda y el departamento de Carlos. En la hacienda, el tiempo es el corazón de la casa marcado por el tictac del reloj de pared. Es el corazón del mundo y el de los personajes. El reloj marca la muerte de Eunice, de Amadeu y del desmoronamiento de la casa. El tiempo es el tiempo interior de Carlos y Carlos es quien encuerda el reloj y se hace cargo de la familia:

Durante muchos años, si sucedía que me despertaba antes que los otros, pensaba que el tictac del reloj de pared en la sala era el corazón de la casa y me quedaba horas y horas con los ojos abiertos quieto en la oscuridad oyéndola vivir seguro de que mientras el péndulo se meciese de un lado para el otro sístole diástole, sístole diástole,

ninguno de nosotros moriría.

[...] pensaba que el tictac del reloj de pared en la sala era mi propio corazón y me quedaba horas y horas con los ojos abiertos quieto en la oscuridad oyéndome vivir. [...] sin entender que gra-

cias a mí podía rezongar, que cuando el reloj, cuando yo, dejásemos de sonar sístole diástole, sístole diástole la casa y mi familia y Angola entera desaparecerían, tenía que quedarme quieto, con algo en el pecho de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, para hacer existir *Baixa do Cassanje* y el día y el río (Lobo Antunes, 2002: 67-68).

En el departamento de Carlos, el tiempo está presente desde el primer capítulo, inasible y fugaz como el humo. Desata los recuerdos y marca todo el ritmo de la historia:

Lena me llenó el plato de humo, desapareció en el humo y mientras desaparecía la voz empañó los cristales antes de apagarse también [...] hasta que el humo se disipó, Lena regresó poco a poco con los dedos tendidos hacia la cesta del pan

—Hace quince años que no ves a tus hermanos de modo que de repente me di cuenta del tiempo transcurrido desde que llegamos de África, de las cartas de mi madre desde la hacienda primero y desde *Marimba* después (13).

Al enfrentar una espera interminable, Carlos no puede dejar de dar cuerda al reloj en Lisboa. Así, de manera simbólica, el reloj ya no representa el curso de la vida, sino la tortura de procurar la llegada de quienes no lo harán nunca:

vacilante con la nariz en el reloj le doy media hora más, tres cuartos de hora más, una hora más, pensativo, después de la hora le doy veinte minutos y se acabó, y otros veinte, y otros veinte más definitivos y, después de los veinte definitivos, cinco y cinco y cinco y cinco, todos ellos sin apelación, irritado por la velocidad de las agujas tan lentas cuando se tiene tiempo, tan rápidas cuando se tiene prisa (291-292)

Pese a la eterna espera, el tiempo en retroceso que depende del reloj de pulsera de Clarissa, abre la posibilidad del encuentro entre los hermanos:

si yo quisiera bastaría retroceder con el reloj de pulsera con correa elástica y la prima Deodata volvería a estar junto al sillón, retroceder hasta la época en la que mi padre no bebía, hasta el principio de la noche visitaría a Carlos en Ajuda, [...] cogería el tren, cogería el autobús, tocaría el timbre
—Hola, Carlos” (370).

si atraso las manecillas del reloj de juguete hasta el principio de la noche lo encuentro sin duda esperándome en el apartamento de Ajuda (377)

Finalmente, el tiempo se detiene en Angola:

aún habiendo nacido en Angola, no la tierra, la variedad de olores, la alternancia de niebla y lluvia, de sumisión y furia, de pereza y violencia, Angola, este presente sin pasado y sin futuro en el que el pasado y el futuro se incluyen desprovistos de cualquier relación con las horas, los días, los años, la medida aleatoria de los calendarios, cuando el único calendario es la llegada y la partida de los gansos salvajes y la permanencia de las águilas crucificadas en las nubes” [palabras de Eduardo] (Lobo Antunes, 2002: 257)

Al analizar las situaciones descritas en la obra, se evidencia que los espacios abiertos son atemporales, rígidos solamente por la naturaleza, mientras que los espacios cerrados son construcciones humanas como el tiempo, representado en el simbolismo del reloj. En la hacienda, el reloj de pared marca la vida; en el Departamento

de Ajuda, marca la espera y en el departamento de Clarissa, el reloj de pulsera marca el pasado y la posibilidad del encuentro.

Las fechas que nombran los capítulos señalan 24 horas, 18 años de recuerdos; los relojes, por su lado, señalan los instantes en las vidas de los personajes. Pero el derrumbe no tiene tiempo, se queda en la tierra abandonada, en Angola. La superposición de tiempos –narrativos, virtuales, de posibilidad y en la memoria– asemeja el fluir de conciencia de los personajes y, a su vez, permite que la historia vaya de unas cuantas horas hasta dieciocho años. Lobo Antunes niega que sea una nueva estrategia narrativa: “o que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do adaptação à literatura de técnicas da psicoterapia: [...] a concomitância do passado, presente e do futuro” (2000: 14).

De esta forma, la narración se centra en sí misma, en el pensamiento y en el monólogo; en un habla directa, en una representación del sí mismo desde la memoria de los personajes y su percepción de la realidad. El diálogo interno se concreta en la crítica, en la descripción y conjunción de las situaciones sociales y políticas, así como en las diferencias de clases y de razas. Estéticamente, esta obra es un ejemplo de la dialogización interna que solo se puede convertir en

tal fuerza creadora de forma, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos [...] que penetran en los estratos profundos de la misma, dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra); en donde el diálogo de las voces nace directamente del diálogo social de ‘los lenguajes’, en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social, en donde la orientación de la palabra entre enunciados ajenos, se

transforma en su orientación entre lenguajes socialmente ajenos en el marco de la lengua nacional misma (Bajtín, 1975: 102).

Un ejemplo que sintetiza esta dialogización interna se representa en el casi-delirio de Isilda en el último capítulo del libro. Esto se expresa mediante distintas voces: la voz de las señoras de “sociedad”, los pudientes, que censuran al marido de Isilda; la voz de desaprobación de la madre de Isilda; la misma voz de Isilda, expresando su amor incondicional de madre; la crítica a Lena por ser pobre; la discriminación a los negros; la sensualidad de Clarissa; Isilda como esposa; la abundancia, la guerra, los nativos y los muertos de antes y de después. Este plurilingüismo manifiesta los distintos puntos de vista y de interpretaciones de la realidad que coexisten no solo en la memoria de Isilda, sino también en Angola. En este sentido, el narrador con su monólogo parece confundirse con el autor (Bajtín, 1975: 132-133) como se ejemplifica en el siguiente fragmento:

yo sin dejar de sonreír con los ojos tanto que ellas se callaron enseguida tragándose el escándalo [*Isilda*]

—¿Dónde descubrió Isilda a este paleta? [*voces de señoras de la sociedad*]... mis hijos orgullosos de mí, Carlos y Rui con los trajes de domingo, [*marca de clase social y su condición de madre*] Lena con aquella exageración sevillana de muchacha de chabola, [*clasismo*] si no he dicho nada y la acepté fue porque no podía esperar demasiado para mi hijo, era imposible que no se diesen cuenta por las aletas de la nariz y el pelo, [*racismo*] Clarissa un pelín excesiva en la manera de andar pero este año ni una observación por mi parte, una pregunta, haciéndome la distraída, sobre cuándo conseguirá a un hombre como se debe y se casará, [*el papel tradicional de la mujer vs. la “ligereza de cascos” de Clarissa*] mi marido sin beber [*el alcoholismo y la condición de esposa*], el algodón y

el girasol brillantes, *[la agricultura]* mi madre que no conoció la guerra, la enterramos en las tierras de labor antes de los cadáveres despedazados por los alfanjes, por las segadoras *[la guerra]* ... los tractores a la puerta del almacén, decir a Fernando que sirva la sopa y el pavo *[la producción e Isilda como patrona]*... de Corimba, detrás de los baobabs donde abrieron las zanjas que se distinguían a distancia por el vuelo de los pájaros, ... el olor de cuerpos sobre cuerpos cubiertos de moscardas casi llegaba a Luanda ... *[el levantamiento]*... *la tropa del gobierno y los extranjeros de la Unita nunca estuvieron aquí, los bailundos nunca escaparon hacia el bosque, [el levantamiento] nunca dejé a mis hijos en el muelle hacia Lisboa [la descolonización], ni un solo cadáver en las calles de Luanda*” (Lobo Antunes, 2002: 383-385).

En suma, Isilda es el nudo en torno al cual se ramifica la genealogía que permite la reconstrucción de la memoria (da Silva Duarte, 2000). Su desgracia es señalada cruelmente por su madre: “un borracho, un mestizo, un enfermo, una muchacha que acabará en las barracas de la isla tendiendo ropa con las otras desgraciadas mientras los clientes llegan” (Lobo Antunes, 2002: 384). En este tenor, Isilda está a caballo entre dos espacios y dos momentos: el de los colonos cuando recuerda y cuenta su historia pasada y presente; y el de los post-colonos, el vínculo con los “retornados” a Lisboa en la figura de sus hijos (Zubía Fernández, 2007). Este personaje representa también a la madre-patria y es el hilo conductor entre los hechos históricos como la colonia y la independencia, hasta los hechos íntimos como la soledad y el aislamiento. Ella es el símbolo de la “*não retornada*” (Zubía Fernández, 2010), el dolor por la Patria y por el despojo.

Estructuras narrativas y goce estético

Algunas de las estructuras narrativas que sustentan la novela son paralelas a la colonización y descolonización, tales como la deslocalización de Carlos, Rui y Clarissa, el derrumbe de Isilda, la soledad e infelicidad de los personajes. Estas estructuras se presentan en cada uno de los capítulos, en las voces de los personajes. Las descripciones sobre la tristeza, la desubicación, la inconformidad, la guerra, el derrumbe, las ruinas constituyen una tematización que se inclina más hacia el desasosiego que hacia el optimismo. La colonia que se derrumba está presente también en el derrumbe de la memoria. La novela es repetitiva en el tema de las ruinas:

en pedazos de estera buscando a nuestro alrededor grillos, hormigas, escarabajos, huevos de insectos con los dedos, las uñas, una punta de tenedor, un cabo de madera, solas en Chiquita entre las ruinas de la vivienda, las ruinas del comercio y las ruinas de las chozas de tal modo calcinadas, desmanteladas, cubiertas de hierba, raíces, grama, que si fuese ahora de viaje con mis padres a Dala Samba no daríamos con la aldea, sólo los eucaliptos, los mangos, las cenizas que el viento y las quemas dispersarían en breve como dispersarían a los mutilados del gobierno (Lobo Antunes, 2002: 186).

La aparente fragmentación discursiva permite estructurar la novela. La repetición de fragmentos temáticos al interior de los capítulos propicia la cohesión discursiva; así, la relación temática entre capítulos establece la coherencia interna del texto. En algunos casos, esta estrategia puede ser también una anáfora que acentúa la tematización. Esto permite construir la unidad temática que compone las estructuras narrativas y facilita la recuperación de la historia dentro de la memoria de los lectores (van Dijk, 1980): el

tictac del reloj; Amadeu, borracho y payaso; el señalamiento hacia Carlos como negro o mestizo; la enfermedad de Rui y su escopeta de perdigones; el árbol de la China; los vestidos de Isilda y lo bien que se le ven; la bola de cristal de Navidad de la oficina del oficial de policía.

Además de esta estrategia, el autor utiliza la repetición de diálogos que se introducen con guiones a lo largo del mismo capítulo. Aunque en un principio estas repeticiones semejan un discurso plagado de elipsis (...), no son más que dilaciones discursivas: el enunciado comienza en una parte, entra la dilación confirmando o incluyendo otro tema y termina con el tema inicial. Estas estrategias permiten darle cohesión al capítulo:

-Tú eres negro

...

-Tú eres negro

...

-Mi hermano es negro

...

-(*Tú eres negro*)

[...]

-Tú eres negro

Repitiendo con una insistencia maniaca

-Tú eres negro

repitiendo

-Tú eres negro

y

-Tú eres negro

[...]

(siempre supiste que yo era negro, ¿no, Lena?, siempre todos supieron que yo era negro ... (Lobo Antunes, 2002: 95-107)

La superposición de planos discursivos que provoca la polifonía no se caracteriza solo por las voces de los personajes, sino que también intervienen ambientes, reflexiones, pensamientos. Los enunciados se encuentran en diferentes personas, tiempos, modos; son enunciados afirmativos, negativos, preguntas. Hay también diálogos, letras redondas, cursivas y paréntesis. El tipo de enunciados, la puntuación (o su ausencia) y las marcas tipográficas funcionan como delimitadores del significado: quién habla, cuál es su intención comunicativa, el tono de la frase. De igual manera el lenguaje contiene numerosas figuras literarias, como se pudo apreciar en el fragmento anterior y en el siguiente:

—Te juro que no he visto nada, hija, no he visto nada, con el bolígrafo en la boca fingiendo que pensaba, se iluminaba, intentando convencerme de su habilidad al escribir Sena en el nueve horizontal, hurtara en el siete vertical [*recuerdo de Isilda sobre su padre, introducido en discurso directo sin puntuación y sin contexto lingüístico*].

—Esto es coser y cantar, qué necesidad tengo de mirar las soluciones

(padre) [*paréntesis para acotar la participación del personaje que está hablando*]

sentada con mi marido en la terraza, Amadeu leía el periódico de Lisboa que el cartero nos entregaba con un mes de retraso, yo embarazada de Clarissa deseando que fuese de noche para que ninguna voz, ninguna presencia me molestase, sola en la cama con el árbol de la China tirado en la alfombra, los goznes de la cancela al compás del viento, mi marido dejó el periódico en el borde del balcón, me miró y mientras me miraba Clarissa se me movió en el vientre, [...] yo gorda, hinchada, deforme, mi madre apareció a mi lado contenta, orgullosa [*escena distinta a la anterior, en primera persona, íntima. Recuerdo en presente*]

(el olor a verbena, me acuerdo del olor a verbena y de otros olores de plantas, tilo, melisa, albahaca, manzanilla) [la provocación de los sentidos desata el recuerdo como ambiente. Como no es un enunciado que sea acción, funciona como situación y ambiente o acotación]

una de sus manos en la cintura y la otra arreglándose el peinado con gestos menudos de tórtola *[descripción de Eunice]*

(las acacias el olor a verbena mi padre muerto Carlos mi hijo Carlos Rosarito Carlos) [ahora nos damos cuenta que es un recuerdo provocado por los olores]

sacudiendo la cabeza para destacar los pendientes

—Nueve horizontal Sena, a ver, decidme si no sigo siendo interesante, seis vertical hurtara, decidme si no me seguís queriendo.”

[anáfora sobre el comportamiento de Eunice -que le quitaba los crucigramas a Ernesto-. Se rompe la continuidad discursiva y los recuerdos de Isilda vuelven al pasado, manifestados en tiempo presente, en la enunciación performativa actual de Isilda] (Lobo Antunes, 2002: 164-165).

Conclusiones

Los mecanismos de ficcionalización y estéticos que caracterizan la obra son descripciones desde la subjetividad de los personajes, basada en la memoria y el tiempo. La deslocalización de los personajes fortalece su indefinición identitaria, lo que impide identificar al otro ¿quién es el otro? Esto se fortalece con la fragmentación discursiva y el fluir delirante de la memoria de los personajes. La historia de Angola se oscurece al mismo tiempo que la narración de la historia. Es una novela de la desesperanza, de las pérdidas de la identidad, de la pertenencia, del amor y de la familia. La memoria en el tiempo cohesionan el discurso fragmentado para llevar la novela hacia la pérdida del esplendor de Portugal.

El estilo de la novela exhibe densidad y belleza en conjunto, con poca ambigüedad temática, así como con gran riqueza literaria y emotiva que mueven los sentimientos para convertirnos en testigos del desgarramiento de una familia. Esta provocación hacia el goce estético (Eco, 1992) es lo que coloca a esta novela como una de las grandes entre la literatura.

Bibliografía

- Bhabha, Homi K., 1994, *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trad.), Taurus, Madrid.
- Bender, J. Gerald, 1980, *Angola. Mito y realidad de su colonización*, Siglo XXI editores, México.
- Campina, Ana, 2016, *(E/I)Migrantes e “retornados” em Portugal. Direitos humanos, geopolítica e os fluxos migratórios (do estado novo a democracia)*, Working paper núm. 60. Observatório político, Lisboa. Disponible en: www.observatoriopolitico.pt. 9 pp.
- Cassany, Daniel, 2000, *La cocina de la escritura*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona.
- da Silva Duarte, Maria Manuela, 2000, *O Esplendor de Portugal: do tempo vivido ao tempo evocado*, Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros, porto, Portugal.
- de Oliveira Marques, A. H., 1983, *Historia de Portugal*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México.
- Eco, Umberto, 1992, *Obra abierta*, Planeta/Agostini, Barcelona.

Espezúa Salmón, Dorian, 2005, “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”, *Dialogía*, núm. 1, pp. 69-96.

Lobo Antunes, António, 2002, *Esplendor de Portugal*, Mario Merlino (trad.), Biblioteca Lobo Antunes/ Editorial Siruela, Madrid.

van Dijk, Teun A., 1980, “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario”, *Acta poética*, núm. 2, pp. 3-26.

_____, 1988, *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI editores, México.

Zubía Fernández, Daniel, 2010, “La ‘nao retornada’ Isilda, el resplendor que desvaneció”, en *Al límite. I Congreso de la SEEPLU*, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Avuelapluma, Cáceres, pp. 211-232.