

Multiplicidad de perspectivas: horror a la guerra, ironía y metaficción en *A Costa dos Murmúrios*

Multiplicity of perspectives: horror to the war, irony and metafiction in *A Costa dos Murmúrios*

Carmen María Comino Fernández de Cañete

Universidad de Extremadura
cmcomino@unex.es

Palabras clave: guerra colonial, visión femenina, novela post-modernista portuguesa, Lúcia Jorge, metaficción.

Palavras-chave: guerra colonial, visão feminina, romance pós-modernista, Lúcia Jorge, metaficção.

Keywords: colonial war, feminine vision, Portuguese postmodernist novel, Lúcia Jorge, metafiction.

1. Introducción

Por sus raíces, por sus vivencias personales y también por opción, la biografía de Lúcia Jorge (no entro en detalles por ser muy conocida¹) está estrechamente vinculada al Algarbe —lugar de nacimiento—, a Lisboa — lugar de estudios universitarios y ciudad paradigmática— y al espacio africano — mozambiqueño y angoleño —, entre otros. Este es el contexto de la escritora portuguesa que va a parar a África durante la guerra colonial (escritora perteneciente a la primera generación de novelistas post 25 de abril), donde voy a centrar mi atención, concretamente en la novela *A Costa dos Murmúrios* (1988). En ella se revisa la Historia oficial portuguesa focalizada en la guerra colonial de Mozambique a finales de los 60² (en torno al año 1968), al mismo tiempo que el personaje principal revisa su propia historia (veinte años después) y su experiencia personal, como mujer,

¹ Existen diversas biografías sobre la autora, algunas de las cuales recojo en la bibliografía final (Gonçalves, 2006; Ferreira, 2009), así como ediciones y estudios parciales de su obra.

² En junio de 1960, en Mueda, al norte de Mozambique, los habitantes se reunieron para protestar pacíficamente contra los impuestos. Las tropas portuguesas abrieron fuego y acabaron con la vida de un gran número de manifestantes. Esta “masacre de Mueda” marcó el nacimiento de un movimiento de independencia y una resistencia al poder colonial que cuajó en 1962 con la formación del FRELIMO (Frente de Liberación de Mozambique). En 1964, el tiroteo registrado en el pueblo septentrional de Chai fue el detonante de la guerra que culminó finalmente con la independencia en 1975.

en aquel lugar. La imposibilidad de fijar el significado de un tiempo, o de los fragmentarios momentos, en un espacio distante lleva a que cada lectura implique una nueva interpretación e, incluso, se puedan apreciar contradicciones.

El principio de la obra se enmarca con un relato narrado en tercera persona³, “Os Gafanhotos” (Jorge, 2004, pp. 7-40),⁴ que constituye la primera parte de la novela. Es la única narración breve que posee título propio aunque, por extensión, sea semejante al resto de los capítulos que conforman la segunda parte de la novela y que carecen de título. Poco a poco, en esta última parte (nueve capítulos, pp. 41-259) se va refrescando la memoria de la protagonista que contrasta los hechos anteriormente narrados en “Os Gafanhotos” con la perspectiva de una mujer madura; se presenta ahora ante el lector como Eva Lopo (antes, simplemente Evita). Por tanto, en esta segunda parte de la obra se asiste a una deconstrucción de lo narrado en el relato inicial y, por ende, se abre un camino hacia la metaficción y hacia un tiempo que parece indescifrable y confuso.

El relato que abre la novela en forma de cuento narra los acontecimientos vividos por la protagonista veinte años atrás, época en la que el pesimismo y la guerra colonial parecen quedar en un segundo plano (Godêncio, 2015). Evita es una joven recién llegada a Mozambique para acompañar a su novio Luís Alex que está cumpliendo el servicio militar en aquella colonia portuguesa en conflicto. Este relato inicial describe un gran momento festivo como es la celebración de la boda de Evita y Luís en la terraza del hotel *Stella Maris* (“cujas janelas abriam ao Índico”), unos momentos sorprendentes como la lluvia de langostas⁵, otros momentos chocantes como la aparición de gran cantidad de muertos de raza negra (y un blanco) por ingesta de metanol y, finalmente, momentos inimaginables como la muerte del recién casado y el vuelo de regreso a Portugal.

Desde la terraza del *Stella Maris* de la Beira⁶, hotel que funciona como una mini colonia en la que viven mujeres e hijos de militares (alféreces y capitanes portugueses) y como zona resguardada, se avista una tragedia que no parece afectar a los participantes en el festejo ceremonial, que la observan como meros espectadores:

[...] durante a noite, a água tinha arrasado corpos de gente afogada [...] A mulher dum capitão piloto-aviador dizia distinguir dali uma nítida coloração escar-

³ Como observa R. Jakobson (1981), aunque referido a la poesía épica, un texto centrado “en la tercera persona implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje”. Así, el relato inicial de *A Costa dos Murmúrios*, “Os Gafanhotos”, escrito por un periodista, se presenta como una visión objetiva de los acontecimientos, lineal.

⁴ Todas las citas que realizo en este ensayo referentes a *A Costa dos Murmúrios* pertenecen a la 14ª edición, Lisboa: Dom Quixote, 2004. Me limitaré a indicar en las citas siguientes, cuando quede claro que me refiero a esa obra, solo el número de las páginas para evitar repeticiones innecesarias.

⁵ “Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário — todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam nos nossos corações”, son las palabras de Álvaro Sabino en el epígrafe de “Os Gafanhotos”.

⁶ El nombre de la ciudad donde transcurre la vida cotidiana de los militares y sus familias, Beira, solo aparece mencionado como tal a partir de la página 14. Anteriormente se describe el festejo y la terraza del hotel, pero no podemos identificarlo espacialmente en ninguna ciudad africana concreta.

late. Ela passava os binóculos e pedia que olhassem na direção duns barracões enegrecidos que se desmantelavam na margem. (pp. 18-19)

Antes, en medio y posteriormente a la observación de la catástrofe y de sus efectos mortales, tiene lugar la celebración de la boda con todos sus comensales alejados del motivo real por el que estaban en Mozambique, la guerra. Todo era majestuoso, grandioso (“Eva abriu os olhos, e mais do que a quantidade dos convidados, surpreendeu-se com o tamanho exemplar da mesa”, p. 10), tan fantástico y exuberante que debía presentirse la necesidad de un contrapeso capaz de restablecer la naturalidad y el desgarro del ser humano⁷. La consciencia de esta contrariedad vital en el mundo se deja ver casi al final de “Os Gafanhotos” cuando los militares portugueses quieren justificar la imposibilidad de sustraerse a la guerra: “Compreenderam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais do que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma” (p. 38).

Los siguientes capítulos de la obra (nueve en total, pp. 41-259), todos sin título, constituyen la segunda parte de la novela. Está relatada por una nueva voz narradora homodiegética, Eva Lopo⁸, y alberga asimismo diálogos de otros sujetos, a los que se permite interpretar los acontecimientos desde sus diversas posturas. Pero esta parte de la novela no se puede comprender sin el relato inicial, es interdependiente, contiene alusiones frecuentes a él. Incluso la insistencia de la protagonista, Eva Lopo, por identificarse con la protagonista de la primera parte (“Eva era eu”) se repite con una frecuencia llamativa desde la página 48. Ambas partes son, pues, indispensables para entender el todo de la novela con su evidente multiplicidad de perspectivas, pero es en la segunda parte donde se advierte una visión más crítica de la realidad, se hace patente el vacío de la vida cotidiana de las mujeres de los militares en sus largas esperas de los maridos, y la falta de objetivos personales, excepto en el caso de Eva y de su peculiar amiga Helena (a quien todos llamaban “Helena de Tróia”).

Eva Lopo, la voz narradora que evoca y define fragmentariamente lo ocurrido veinte años atrás, reconstruye una historia que se había debilitado en su memoria desde que dejó el *Stella Maris* pero que nunca había desaparecido por completo: “Lembro-me dos soldados no dia em que voltaram [...] Os gafanhotos por varrer estavam espalmados pelo pavimento como manchas de óleo” (p. 230). Tal y como se puede leer en la solapa del libro de esta 14^a edición, “Enredo e personagens arrastam consigo o significado caótico de um universo desregulado, onde o risco permanente torna os protagonistas dependentes de fortuitas coincidências”. Coincidencias fortuitas pero indispensables para alterar el rumbo de la Historia y poder contemplarla desde diversas perspectivas.

⁷ Me parece pertinente recordar la obra de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*, de 1981, en la que se relata en forma de reconstrucción casi periodística el asesinato de Santiago Nasar a manos de los gemelos Vicario. No podemos obviar la influencia del realismo mágico en Lúcia Jorge desde su primera novela, *O dia dos prodígios*, 1979 (Mem Martins, Sintra: Publicações Europa-América).

⁸ En esta segunda parte de *A Costa dos Murmúrios*, se da paso a la entrada de un discurso íntimamente vinculado con la emotividad e interpretaciones más subjetivas.

El reencuentro entre el que actúa como autor del relato inicial de “Os Gafanhotos” (Álvaro Sabino) y la protagonista (Eva Lopo) permite una evocación más extensa y detallada de los episodios anteriormente narrados. El relato se ve enriquecido por la aportación de una nueva visión que ora comenta, ora confirma, ora corrige la versión anterior. Se incluyen, además, las palabras de satisfacción que le produce a Eva la lectura de “Os Gafanhotos”, y destaca especialmente la asociación de los sentidos con la verdad: “sobretudo em matéria de cheiro e de som” (p. 41). Esta imagen y la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales están presentes a lo largo de gran parte de la novela. De hecho, ya en la página siguiente, Eva Lopo los vuelve a mencionar: “Como lhe disse maravilha-me esse relato sobretudo pela verdade do cheiro e do som. Não, não é pouco o cheiro e o som” (p. 42).

2. Horror a la guerra, ironía y metaficción

En los nueve capítulos de la segunda parte de la obra, los episodios narrados en el relato inicial, “Os Gafanhotos”, vuelven para ser cuestionados, tamizados, a través de las palabras de crítica y autocrítica de la Eva madura. Como se puede leer en la contraportada de esta edición de 2004, “*A Costa dos Murmúrios* descreve o estranho mundo que medeia entre o conflito propriamente dito e os sentimentos dos que o protagonizam, questionando de forma trágica o próprio sentido da História”. Se trata de una novela muy elaborada formalmente y con fuerte tonalidad metafórica:

[...] mas presumo que facilmente tenha imaginado o terraço até por ser, de todo o hotel, o sítio mais perto dos cometas. Sim, lembrando-me do terraço, acho que todas as noites passava pelo céu a cabeleira dum cometa. Nascia a ocidente e punha-se a oriente, ao contrário da Lua e do Sol, e por isso é inútil perguntar-se se esse hotel era importante nas nossas vidas. [...] Não esqueci, porém, como o Stella mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe. (p. 44)

La desagradable transformación que se produce en el novio de la protagonista tras convertirse en alférez miliciano deja a Eva muy perpleja, con un intenso dolor, con una vida caótica que le induce, por ejemplo, a mantener una inesperada relación amorosa con el periodista mulato. Las memorias que van aflorando poco a poco en la mente de Eva le sirven unas veces para afirmar, otras para contestar, y otras como “posicionamento rebelde e uma visão feminina da guerra [...] reavaliando com muita ironia o significado ético e político daquele momento histórico” (Besse, 2013, p. 124). El resultado final de la evocación es tan lastimoso, entristecedor y absurdo como la misma guerra. Guerra a la que nunca se le atribuye ese nombre en la obra: “Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contrarrevolta. Ou menos do que isso – o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contrassubversão. Não guerra” (Jorge, 2004, p. 74). Lúcia Jorge, como señala Kaufman, utiliza la experiencia femenina confrontada con las circunstancias históricas y, al mismo tiempo, utiliza la evoca-

ción de lo histórico para caracterizar el pensamiento social portugués de aquella época, con una perspectiva crítica (Kaufman, 1991).

El periodista Álvaro Sabino actúa como interlocutor del *yo* narrador, Eva, y es la figura con quien cambia impresiones sobre esta revisión de los hechos históricos (la mayoría anti-heroicos) y, además, con quien reflexiona sobre asuntos personales. Se trata de un diálogo vivaz, con frecuente alternancia entre la primera y la tercera persona, que unas veces remite hacia la incomprensible historia colectiva de la guerra colonial (“... porque finalmente estão pondo ponto final nesta estúpida guerra”, p. 93), otras hacia la experiencia personal (“O noivo encarou-me – «Ouve, agrada-te ficar aqui nesta nesse, neste acampamento de ciganos sem burro?»” (p. 76).

La exposición lúdico-lingüística y metaficcional de la narradora muestra cuán irónica le parece “a pretensão da História”, pues “ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar [...] Ah, se conta, conte por contar” (p. 42). Aún va más allá cuando, distanciándose de los valores fundamentales procedentes de la ética y estética aristotélica como es la importancia de la verosimilitud⁹ – retomada y repetida en teorías críticas posteriores –, se acerca al narrador de “Os Gafanhotos” y le recomienda que “não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência”¹⁰ (p. 42). Lúcia Jorge, a través de esta estrategia metaficcional y de la ironía, problematiza no solo cuestiones ideológicas y culturales sino también textuales y narrativas “como enquadramento para *A Costa dos Murmúrios*” (Jordão, 1999, p. 49). Así la gustosa experiencia de Eva cuando consigue deambular sola y libre por la playa se ve entumecida ante el triste recuerdo de la ingesta de aquel alcohol cuya molécula contiene átomo de carbono, “Mas a praia não está só, alguém perdeu um saco [...] O saco contém palha-da-China ainda enxuta e uma garrafa de álcool metílico. É veneno” (Jorge, 2004, p. 102). El encuentro con el periodista se produce en este escenario y viene a ser el hilo conductor de la metaficción: “E foi aí então que pela primeira vez se atravessou o jornalista” (p. 103).

2.1. Alegoría

Como vamos contemplando, *A Costa dos Murmúrios* es una novela de memorias, de sarcasmo, de palabras, de sonidos, de colores, de sabores y de vacío existencial porque poco a poco —y cito los vocablos empleados por la narradora casi al final de la obra— “as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se desprendem os sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo” (p. 259).

⁹ En el capítulo XI de la *Poética*, Aristóteles introduce la idea: “Es evidente, a partir de lo que se ha dicho, que relatar lo que ha sucedido no es el trabajo del poeta, sino contar lo que podría haber sucedido, lo posible según la verosimilitud o lo necesario. Pues el historiador y el poeta [1451b] no se diferencian por expresarse en prosa o en verso [...] sino] en decir uno lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder”.

¹⁰ Imposible no recordar el poema “Correspondances” de Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1857), especialmente el verso “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”.

La obra se presenta, pues, como un documento impresionante sobre la colonización portuguesa en África (sabemos que la autora se valió no solo de su vivencia sino que recurrió a fuentes documentales impresas) que incluye genocidio, racismo, ideas de heroísmo, represión, censura, recorrido por un sutil *continuum* de ironía que realza – gracias sobre todo a otro recurso frecuentemente usado por la autora, lýtotes— lo absurdo de la dominación blanca y de la guerra (Rocha, 2002). Un ejemplo trágico y representativo de estas estrategias es bien visible al inicio de la novela, cuando un mayor (“o major de dentes amarelos”) se permite pronunciar: “Porque não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre?” (p. 20). Ilustra una fuerte ironía burlesca propia de un sentimiento de superioridad de los altos cargos militares portugueses en su extrema expresión. Otra expresión de contraste metaficcional se advierte cuando el periodista insiste en preguntar a Eva “pelos nomes verdadeiros das pessoas que dançavam durante esses dois dias no terraço” (Jorge, 2004, p. 107). O como indica Coelho, estamos ante la “construção de uma verdade vacilante que se equilibra na precariedade dos murmúrios das memórias e nos mantém conscientes da fragilidade destas lembranças enquanto sujeitas a um filtro seletivo e parcial” (Coelho, 2009, p. 58).

2.2. Sátira

Enigmas (“Estava contudo demasiado próxima do enigma para recuar [...]. Evita era eu” p. 91), misterios, secretos (“Este é o canto do Jaime... Rodou o segredo... começou a tirar envelopes”, pp. 129-130) y descubrimientos cautivos al lector de tal manera que acaba inmerso en la complicidad de la historia reescrita desde el punto de vista de una mujer que no quiere transigir con la actuación beligerante masculina; antes bien, se opone abiertamente. La sátira atraviesa sustancialmente la novela y sabe atraer al lector contemporáneo por medio de la ironía que la acompaña: “A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum” (Jorge, 2004, p. 55)

En *A Costa dos Murmúrios* se elabora un diálogo a través de una base empírica y contrastiva de datos entre lo que la autora entiende y lo que quiere representar. Comenta Guimarães: “Descrever o percurso da existência feminina dentro de valores e comportamentos culturais que supervalorizam o homem, cabendo, portanto, à mulher, o lugar do outro, ou, melhor, do secundário” (Guimarães, 2016, p. 254). En este lado secundario se ofrece la parte más compleja, solidaria y atractiva del ser humano que queda de manifiesto ante las atrocidades producidas (y permitidas) en nombre de una guerra (in)necesaria para restablecer el orden.

3. Dualidad masculina / femenina

A la confrontación entre razas y culturas se une en *A Costa dos Murmúrios* otra dualidad inquietante: la masculina y la femenina. La brutalidad y dominio que el capitán Jaime Forza Leal ejerce “naturalmente” sobre su mujer, conocida

como *Helena de Tróia* (con las connotaciones de belleza, tragedia clásica, confusión y conflicto que lleva aparejadas) se presenta como algo banal¹¹:

Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente que o capitão esbofeteou a mulher [...] Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente. (p. 28)

El cambio abismal en el pensamiento y la conducta del antiguo estudiante Luís Alex —que pasa a convertirse en la sombra del capitán— son sintomáticos de la visión beligerante masculina compartida por ambos. Del entusiasmo por la Matemática que el novio sentía cuando vivía en Lisboa y comunicaba sus grandes anhelos a la estudiante de Historia, Evita, no queda nada. El novio quiere imitar cada vez más a su admirado capitán, quien influye de tal modo en su esencia que acaba, casi inconscientemente, comportándose como su cómplice y repitiendo expresiones similares: “... o noivo estava a imitar as frases do capitão” (p. 81). Luís, una vez convertido en militar destinado a la guerra colonial de Mozambique, se envuelve con frecuencia en tropelías y llega a ser protagonista de una de las más grandes atrocidades: degollar y atravesar la cabeza de un negro pinchándolo con un espetón y exhibiéndolo ante los demás (“Helena de Tróia disse – «Vê aqui o seu noivo?»». Ela queria que Evita visse”, p. 133). Helena sabía de todo esto, conocía la documentación “TO BE DESTROYED”, y supuestamente aceptaba el destino y la sumisión. Sin embargo, es ella la que le trasmite la inquietante novedad al proporcionarle todos esos datos y fotografías para que Eva pueda darse cuenta de hasta dónde es capaz de llegar la brutalidad del universo masculino sin excepción.

El contraste entre la acción de Eva Lopo y la aparente inacción de las otras mujeres que residen también en el *Stella Maris* es abismal e insinuante. La mayoría de las figuras (o incluso “figurantes” me atrevería a decir) femeninas carecen de opinión personal más allá de los asuntos domésticos. Permanecen esperando pacientemente a sus maridos, oficiales de guerra, sin una identidad que las defina. Sumaya Machado Lima subraya que:

as personagens femininas descritas por Eva Lopo nem nome próprio têm: é a mulher do Astorga, é a mulher do Fonseca, é a mulher do tenente Góis, é a mulher do capitão Pedro Deus, a mulher do piloto Fernandes, a mulher do Ladeira, a mulher do Zurique. (Lima, 2008, p. 5)

Las únicas mujeres de las que se menciona el nombre (y no como “a mulher de...”) en la novela; cuyos pensamientos, personalidad y deseos se dejan traslucir, son Eva Lopo, la trágica Helena de Tróia y, curiosamente, Elisa Ladeira, de quien se dice poco más que el nombre y situación [“Ai tem outro nome real. «Ouço a voz de Elisa Ladeira chegar até ao quarto do tabique»” (pp. 108-109)], y que había

¹¹ La reina de Esparta, Leda, seducida por Zeus, que había tomado la forma de cisne, tuvo del dios una hija que sobrepasó en belleza a todos los mortales. Helena, el personaje femenino más controvertido de la Mitología, movió a los aqueos a la legendaria guerra de Troya. Los escritores griegos, desde Homero hasta Eurípides, hicieron de Helena la representación de la pura belleza femenina, deslumbrante e irresistible, pero a la vez encarnación de la paradoja de una liviandad moral que al final queda sin castigo. Los diez años de asedio depararon todos los episodios bélicos narrados en la *Iliada* de Homero.

descubierto que su marido, también alférez, estaba teniendo relaciones sexuales con otra mujer mientras seguían allí mismo, en Mozambique.

Es a través de estas mujeres, con voz y posicionamiento propios, como se constata la deconstrucción del universo beligerante masculino (David, 2007), aunque este no siempre sea lo que parece y la verdad no pueda ser conocida sin ambigüedad ni ambivalencia. De hecho, en el libro no se defiende la inocencia de las mujeres en relación a la guerra, sino que se cuestionan los hechos históricos en sí mismos, sobre todo a través de la narradora de la segunda parte, Eva Lopo. Las otras mujeres de los oficiales son sujetos pasivos que solo marcan presencia casi al final de la obra, cuando se deciden a salir a la calle, por voluntad propia, dejándose llevar por la curiosidad y prosperidad. En el capítulo VII de la segunda parte de la novela se deja explícito (y ridiculizado) el sorprendente cambio de las mujeres: “aquele deve ter sido o dia mais feliz das suas domésticas vidas” (p. 219).

Tal vez sea así presentado para no olvidar nunca la marca de futilidad que esos seres, las mujeres, reciben en la historia oficial: mujeres consideradas colectivamente anónimas, “espécie de distorção imagética que as desloca das suas referências identitárias, mas que é superada pelo diálogo ativo nas situações sociais que lhes servem de referência” (David, 2007, p. 1).

4. Evita/Eva Lopo

4.1. El inexorable paso del tiempo puede ser revisado

Paula Jordão señala, en un interesante artículo titulado “*A Costa do Murmúrios: Uma Ambigüidade Inesperada*” (1999), que la vía de interiorización se produce en la protagonista principalmente cuando ésta se relaciona e intima con Helena de Tróia. Para mí es punto crucial en el devenir contradictorio de Evita/Eva. Jordão añade la estrategia de “minimalizar” Evita en la figura de una Eva madura y tiene que ver con una crisis de identidad, de fricción, de cesura:

Apesar de Eva Lopo apresentar o seu comentário com uma visão do presente, é a perspectiva de Evita que prevalece em toda a segunda parte de *CM*, quer acerca dos acontecimentos, quer das personagens. (Jordão, 1999, p. 50)

A la crisis de identidad personal de Evita se yuxtapone la decepción sufrida por la imagen que tenía del novio hasta que pisó el suelo africano y se vio desbordada. Son varias las escenas que muestran casi gradualmente la tremenda transformación que se va generando en su novio-alférez. Una primera escena se produce en la intimidad: “Nunca mais quero que me voltes a chamar Evaristo Galois” (Jorge, 2004, p. 46). Una segunda escena describe la matanza de flamencos que sobrevuelan por el agua, sin otro motivo que secundar el placer del capitán de “fazer o gosto ao dedo” (pp. 49-53). Representa la trasgresión del novio, el detonante para cruzar el límite y convertirse en un sujeto con deseo compulsivo de matar inocentes. Se deja ver un semblante cada vez más iracundo, ensimismado, que se mueve por un espacio en que la violencia humana y la salvaje se hermanan. En una tercera escena, en el *hall* del hotel, “o noivo, calçado de botas, via agora a Matemática, como um sucedâneo da guerra” (p. 59). Poco después se

lamenta Evita de este desagradable cambio en la personalidad el novio, que pasa a ser como un desconocido para ella:

— Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir. Como posso apalpar nele a figura que Evita quis? Não é mais a pessoa com quem fiz namoro [...] Não é mais o mesmo. Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separou-nos... (pp. 66-68)

El planteamiento de Paulo de Medeiros sobre la cuestión de Eva Lopo en las tierras mozambiqueñas y, sobre todo, en las memorias que van aflorando es que, aunque se pueda aplicar alegóricamente a la nación, el conflicto es personal, consiste en el sentido de la pérdida de identidad de Evita (Medeiros, 1999, p. 74). Coincido parcialmente con él, pero lo que constituye el peso de mi análisis es el sentido de la guerra que, a través de los personajes femeninos con capacidad de reflexión, acaba por desaparecer e incluso influye de alguna manera en la propia visión que los hombres tienen de ella. El novio termina concluyendo que no encuentra significado a aquello que hace ni le produce agrado el enaltecimiento de la guerra que profiere un General ciego, en la conferencia final. Es la visión masculina de quien simbólicamente no ve: ceguera física y mental

4.2. Colores y silencios

Otro aspecto que me parece relevante en la narración de *A Costa dos Murmúrios* es el despliegue de elementos sensoriales. El sentido de la vista se agudiza ante la presencia de distintos colores y tonalidades. África se identifica con el color amarillo (Jorge 2004, p. 12), asemejándose al color de la papaya, al de la piña y al del whisky —que está muy presente en el festejo descrito en el relato inicial y tras el regreso de los soldados del norte de Mozambique—. El color rojo se identifica con la guerra, con la sangre, con el cabello de Helena (p. 68), con la bandada de aves (“cor de fogo”, p. 15) y, cómo no, con la muerte. El color gris amarillento se atribuye a la nube de langostas. El color verde, predominante, llega a convertirse en algo más que un color. Es emblemático, de igual modo que la lluvia de las langostas es más que una imagen. El anuncio del amanecer o del anochecer llega, eventualmente, a través de sonidos y olores. Todos los sentidos son elementos recurrentes y significativos, en general, en los escritos de Lúcia Jorge (el sonido implícito en títulos como *O Organista*, 2014) y, de forma llamativa, en la obra que estamos estudiando, *A Costa dos Murmúrios*. Los sonidos de las olas, de los disparos, de los insectos asados en la lumbre por todos lados —con motivo de una fiesta de los nativos mozambiqueños— (p. 72), nunca desaparecerán en la memoria de Evita / Eva Lopo. Solo con el tiempo los sonidos parecían desaparecer, se volvieron casi inaudibles... y así permanecieron dentro de ella hasta el día en que se decidió a leer el relato de Álvaro Sabino con las secuencias vividas (y todavía frescas) de la Historia. A los cinco sentidos descritos científicamente como tales les podríamos unir un sexto, la intuición (relacionado con frecuencia como propio de las mujeres). Todos están presentes a lo largo *A Costa dos Murmúrios*.

5. Los múltiples espacios y tiempos

Parafraseando a Affrica Taylor y siguiendo a Jordão (1999, p. 54), la ocupación del espacio es una aseveración del poder. Eva y Helena ocupan espacios aparentemente opuestos. Helena habita en la calurosa casa que el capitán Forza Lela había elegido como domicilio conyugal, símbolo de la ruina y el abandono de antiguos colonizadores. Una morada aislada que la limita, la enclaustra y la distancia del resto de las mujeres. Eva se opone a los deseos del novio (“Não preferias ficar numa casa perto da casa do nosso capitão?”, p. 76) y se queda a vivir en el hotel como señal de apertura y relación con el mundo. Las ventanas del hotel *Stella Maris* parecían funcionar en tanto símbolos de contacto con el entorno mozambiqueño. Sin embargo, al final se invierten los papeles de las dos mujeres pues, tras desenmascarar Helena las atrocidades realizadas por los militares portugueses y enseñarle a Eva fotografías y documentos, parece que aquella utiliza su espacio como un espacio de ruptura y es Evita la que queda circunscrita al espacio limitado por el portugués imperial y colonizador. La única respuesta física que Eva encuentra es la de refugiarse en los brazos de Sabino, dejando clara su relación con él e intentando recuperar su propia identidad (Jordão, 1999). Esta obra es una de las más famosas novelas de Lúcia Jorge no sólo por tratar temas de la guerra colonial sino principalmente por la manera como los aborda. Multiplicidad y diversidad de perspectivas que recorren la obra, los espacios y los tiempos.

6. Concluyendo

Silencios, intervalos en el tiempo y fragmentos de episodios irregulares de la vida anterior se repiten, se recrean (y “recreían”). Escenas que a veces se omiten para no romper la ya mencionada *correspondencia*, porque lo importante es lo verdadero, pero la verdad no es ni puede ser igual a la realidad. Con esta justificación y con la metaficción tan presente en la relectura de “Os Gafanhotos”, se pueden entender las posibilidades cambiantes, y no siempre obvias, que tiene Álvaro Sabino para recomponer o dejar de lado determinados detalles del relato inicial en el texto final que se propone escribir.

El horror a la guerra, la ironía y la metaficción funcionan como elementos del discurso en pro de descubrir y analizar los hechos mencionados, o no, en “Os Gafanhotos”. Helena, por ironía de la vida, se libera de su primitiva imagen de conformista sumisa y Evita recupera, tal vez, la posición e identidad que parecía estar buscando.

Bibliografía y webgrafía

- Aristóteles (1988). *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebre. Madrid: Gredos.
- Besse, M. G. (2013, noviembre). Memória, empoderamento e ética na obra de Lúcia Jorge. *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa y Africana da UFF*. 11 (5), 117-134.
- Briones García, A. I. (1992). Algumas tendências no romance português mais recente (1987-1990). *Revista de Filologia Românica*, 9, 207-223.

- David, D. L. (2007). O feminino em dois romances de Lídia Jorge e Paulina Chiziane. *Revista Crioula*, 1. Pdf extraído de DOI <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.52674>
Disponível também em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Dossie/01.pdf/>
Última consulta, 12/06/2013.
- David, D. L. (2008). A voz feminina que conta a guerra: uma leitura comparada entre *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge e *Ventos do apocalipse* de Paulina Chiziane. *Actas del XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. [pp. 4-13].
Acessível pdf em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/DEBORA_DAVID.pdf
Última consulta, 22/07/2013.
- Ferreira, A. P. (1992). Lídia Jorge's *A costa dos murmúrios*: History and the Postmodern She – Wolf. *Revista hispânica moderna*. 45 (2), 268-279
- Ferreira, A. P. (2001). Precisa-se de Pai para Natio de escrita ou A Paixão segundo Lídia Jorge. *Mealibra*, 9, série 3.
- Ferreira, A. P. (org.). *Para um leitor ignorado. Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editora, 2009.
- Gilligan, C. (1982). In *A Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Godêncio, E. F. N. & Bridi, M. V. (2015). *De bordadeira a escritora: a construção da identidade feminina nos quatro primeiros romances de Lídia Jorge*. São Paulo. Extraído del DOI 10.11606/T.8.2015.tde-09092015-171101 <http://repository.usp.br/result.php?authors%5B%5D=God%C3%AAnccio,%20Elisangela%20F%C3%A1tima%20Nogueira;>
Disponível também em pdf: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-09092015-171101/pt-br.php>
Última consulta, 12/06/2013.
- Gomes, A. C. (1993). *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP.
- Gonçalves, I. L. C. (2006). *Escritores Portugueses do Algarve*. Edições Colibri: Lisboa.
- Gonçalves, J. M. T. (2011). Helena de Tróia: um mito clássico em *A Costa dos Murmúrios*. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 13, 177-200.
Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=9435>
- Homero (1995). *Ilíada*. Introdução y notas de J. Alsina, trad. de Fernando Gutiérrez. Barcelona: RBA Editores.
- Ishikawa, J. R. (2015, set.-dez.). La (re)presentación de la historia: actos “performativos” en *A Costa dos Murmúrios*. *Revista Internacional d'Humanitats* 35, 43-54.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona: Cátedra.
- Jordão, P. (1999). *A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada. Portuguese Literary & Cultural Studies 2. Lídia Jorge in Other Words / por Outras Palavras*. Center for Portuguese Studies and Culture. University of Massachusetts Dartmouth, 49-59.
Também em acesso online. Disponível em http://www.portstudies.umassd.edu/plcs/plcs02/plcs02_cover.htm
Última consulta, 12/08/2015.
- Jorge, L. (1980). *O dia dos prodígios* (2. ed.). Lisboa: Europa-América.
- Jorge, L. (1982). *O cais das merendas*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Jorge, L. (1984). *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Pub. Europa-América.
- Jorge, L. (1988). *A Costa dos Murmúrios* (1ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1992). *A última Dona*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1992). *A Instrumentalina*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1995). *O jardim sem limites*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1997). *A maçón*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1997). *Marido e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1998). *O vale da paixão*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2002). *O vento assobiando nas gruas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2004). *O belo adormecido*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2007). *Combateremos a sombra*. Lisboa: Dom Quixote.

- Jorge, L. (2009). *Contrato sentimental*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2011) *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2014). *O Organista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jorge, L. (2014). *Os Memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2016). *O Amor em Lobito Bay*. Lisboa: Dom Quixote.
- Kaufman, H. (1992). Reclaiming the Margins of History in Lidia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*. *Luso-Brazilian Review*, 29 (1), 41-49.
- Recuperado desde <http://www.jstor.org/stable/3513166>
- Última consulta, 12/06/2013.
- Lima, S. M. (2008). Murmúrios do espio: uma leitura sobre o olhar marginal e exilado da escrita de Lídia Jorge e suas personagens femininas em *A Costa dos murmúrios*. *Labirintos: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses, Universidade Estadual de Feira de Santana*, 3. Recuperado de http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/13_artigo_sumaya_machado_lima.pdf
- Último acesso, el 14/07/2016.
- Medeiros, A. (2004). Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L'Amour*, la fantasia de Assia Djebar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 68, 101-115.
- Medeiros, P. (1999, Spring). Memória infinita. *Portuguese literary & cultural studies 2: Lidia Jorge in other words/por outras palavras*, 61-77. Disponible en http://www.portstudies.umassd.edu/plcs/plcs02/plcs02_cover.htm
- Última consulta, 12/06/2013
- Medeiros, P. (2003). Casas assombradas. In M. C. Ribeiro & A. P. Ferreira (Eds.), *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo* (pp. 127-150). Porto: Campo das Letras.
- Ordens Honoríficas Portuguesas, Página Oficial. *Cidadãos Nacionais Agraciados com Ordens Portuguesas. Jorge Lídia Guerreiro (Escritora)*. Ordem: Infante D. Henrique. Grau: GC. Data 2005/03/09. . Disponible en la web oficial: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153>
- Última consulta, 12/02/2014.
- Público.pt*. Entrevista "Lídia Jorge: Música e imagens gratificadoras". Consultado online el 14/06/2015 en <https://www.publico.pt/2015/06/14/culturaipilon/noticia/lidia-jorgemusica-e-imagens-gratificadoras-1698869>
- Simas-Almeida, L. (2010). Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge. *Luso-Brazilian Review*, 47.2, 150-162.

Resumen

El objetivo de este ensayo es evidenciar cómo Lídia Jorge representa en *A Costa dos Murmúrios* (1988) una perspectiva demoleadora del dominio beligerante masculino. La mirada femenina que sobrevuela la obra revela el horror a la guerra, guerra que se sitúa en el universo varonil. Por eso contemplamos una visión deconstruccionista de la imagen mítica que ofrece la Historia. Eva Lopo, personaje emergente de la segunda y esclarecedora parte de la novela, se cuestiona (veinte años después del acontecimiento narrado en el relato inicial), de manera trágica e irónica, sus vivencias y el sentido de la guerra para deconstruir el pasado, seleccionando los hechos que deben ser efectivamente narrados. Esta obra presenta, en primera línea, el ambiente urbano de la Beira, desde el hotel *Stella Maris*, alejado del conflicto armado que tiene lugar en el norte de Mozambique. El conflicto, que aparece en segunda línea, es en realidad el hilo que conduce al trágico final.

Resumo

Neste ensaio pretendo evidenciar como Lídia Jorge representa em *A Costa dos Murmúrios* (1988) uma perspectiva de desconstrução do universo beligerante masculino. O olhar feminino que perpassa *A Costa dos Murmúrios* reflete o horror da guerra como espaço fundamental de pertença aos homens. Por isso, ao contrário do enaltecimento de feitos pretensamente heroicos durante a guerra, encontramos uma visão demolidora da imagem mitificada. Eva Lopo, narradora testemunhal da segunda e esclarecedora parte, interroga-se no presente (após vinte anos do acontecimento narrado no relato inicial) de modo trágico e irónico as suas vivências e o sentido da guerra, para desconstruir o passado, seleccionando os factos que devem ser efetivamente narrados. O romance de Lídia Jorge mostra, em primeira linha, o ambiente urbano da cidade da

Beira, centrado no grupo de oficiais e suas famílias e longe do conflito armado que ocorre mais ao Norte de Moçambique. O conflito, que aparece em segunda linha, é na verdade o fio condutor que conduz ao trágico final.

Abstract

The aim of this essay is to point out how Lídia Jorge represents on *A Costa dos Murmúrios* (1988) a demolishing perspective of the masculine belligerent domain. The feminine glance that overflows the work makes visible the horror towards war; a war situated in a masculine universe. For this reason, we contemplate a deconstructive vision of the mythic image of war that history shows. Eva Lopo, the emergent character of the second and clarifying part of the novel, questions (twenty years after the initial telling) in a tragic and ironic mode the significance of war. This Lídia Jorge's novel presents, in a first line, the urban environment of Beira, from the *Stella Maris* Hotel, away from the war conflict in the north of Mozambique. The conflict, that appears in a second place, is the real line that drives to the tragic end.