

La (re)presentación de la historia: actos “performativos” en *A Costa dos Murmúrios*

Prof. Dr. Juan Ryusuke Ishikawa
California State University, Fullerton

Abstract: This essay is an analysis of Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios* focusing on the incorporation of performative acts as a way to question historical representation. The structure of the novel itself—divided into a brief text on the Portuguese Colonial War followed by a personal narrative on a protagonist's experience through it—is the first indication of the performative element as it points towards a reenactment of the established “historical facts”. Furthermore, through the analysis of individual characters, the reader can perceive a constant reappearance of scenes characterized by acts of performance. Thus, I argue that by focusing on these, the novel is questioning the authenticity of the representation of History, and it is pointing towards the readership, the farcical undertones found in the war itself.

Keywords: postcolonialism; performance; Portuguese Colonial War; historic representation; women.

Resumen: Este ensayo es un análisis de la novela *A Costa dos Murmúrios* por Lídia Jorge. El enfoque está en la incorporación de actos performativos como manera de cuestionar la representación de hechos históricos. La estructura misma de la novela—dividida en un breve texto al principio sobre la Guerra de Ultramar de Portugal, seguido por una narración personal sobre las experiencias por las que vivió la protagonista en África durante esta guerra—es el primer indicio donde podemos encontrar elementos “performativos” a través de los cuales se van reconstruyendo “hechos históricos”. Asimismo, a través de un análisis de algunos de los personajes que aparecen en la novela, el lector llega a percibir que hay varias escenas que se podrían caracterizar como actos performativos. De esta manera, mi argumento es que al incorporar estos elementos performativos en la narrativa, se está cuestionando la autenticidad de la representación de la Historia, y a la vez se le está señalando al público lector el trasfondo farsesco que existe detrás de esta empresa bélica.

Palabras clave: poscolonialismo; “performance”; Guerra Colonial de Portugal; representación histórica; mujeres.

Introducción

Para la historia portuguesa, la Guerra Colonial es un pasado escurridizo, caracterizado por el silencio y la negación. Hay una tensión tácita entre las generaciones que vivieron por la experiencia, en donde hay gran sentimiento de culpabilidad, dolor e injusticia, pero que en muchos casos la denuncia no logra convertirse en palabra. Contamos con autores más transgresores ante este hecho histórico¹, pero son pocos los atrevidos: los portadores del ímpetu de Álvaro Sabino²

¹ Pienso en autores como Lobo Antunes, quienes hacen una denuncia abierta en contra de lo que implicó la Guerra de Ultramar para la historia portuguesa.

² Se trata de un personaje y periodista que aparece en la novela. Álvaro Sabino es el autor del texto “Os Gafanhotos” que se incluye al principio de la novela, dándole así una estructura intra-textual a la obra.

que logran vencer el trauma y el silencio. La novela *A Costa dos Murmúrios* (1988) de Lúcia Jorge recupera la voz y recapacita sobre este acontecimiento. Esta novela se basa en el acto de la memoria y la reflexión, como espacios en donde se filtra una visión más interpretativa de los hechos³. Aquí, el personaje principal, Eva, intenta henchir—de manera dialogada con el texto y su autor Sabino—los vacíos del texto breve “Os Gafanhotos” para dar su versión de lo que ocurrió. De esta manera, no atestiguamos una narración directa del acto bélico—del frente de batalla—sino que el enfoque se encuentra en el ámbito y el ambiente de la retaguardia; es decir que se trata de “la otra historia” no relatada en los libros históricos. A través de la novela, nos colocamos frente a un escenario para asomarnos a las repercusiones de la Guerra Colonial en un espacio delimitado como lo es el hotel Stella Maris y su entorno inmediato⁴. No obstante, podemos notar en esta forma indirecta de hablar sobre la guerra, un elemento fuerte de denuncia. En este ensayo, me propongo analizar las distintas expresiones teatrales o manifestaciones “performativas” en la novela como un recurso narrativo. Al analizar la estructura de la misma y sus personajes, podemos apreciar la manera en que fingen, aparentan, actúan, mimetizan y sirven como contrapunto de algo o alguien que muestra implícitamente cómo la tragedia de la Guerra Colonial viene siendo una farsa. Desde el microcosmos del hotel, podemos apreciar una crítica implícita de Lidia Jorge ante lo absurdo que fue la empresa de las Guerras de Ultramar en la historia portuguesa⁵.

La estructura bipartita

La primera instancia en donde notamos una “teatralidad novelada”⁶ es en la estructura bipartita de la novela. *A Costa dos Murmúrios* consta del breve texto “Os Gafanhotos”, narrado por una tercera persona; y el resto de la novela, que es una interpretación del texto y la versión que nos da Eva sobre los hechos. Esta división es una estrategia de la autora para mostrar la imposición de un determinado punto de vista al contar la Historia. En todo acto existe una interpretación de los hechos y, cuando se trata de una narración por un sujeto que vivió los acontecimientos mismos, el narrador efectúa también una reconstitución y reinscripción de sí mismo en aquel momento y espacio.⁷ La protagonista le dice al escritor del relato: “Aconselho-o, porém, a 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” (42). En este diálogo intra-novelístico existen dos perspectivas de la Historia y dicha correspondencia es una verdad parcial de los acontecimientos. La primera es la que se cuenta en tercera persona—la versión de “Os Gafanhotos”—para dar una perspectiva que intenta ser objetiva y, la segunda, que es la versión subjetiva de los acontecimientos. En todo caso, Eva afirma que “—uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo...” (42). Partiendo de esta premisa, podemos disponer de una

³ Para entender mejor el tema de la memoria en esta novela, recomiendo leer el artículo “Memória Infinita” por Paulo de Medeiros.

⁴ Como indica Jorge Miguel Tomé Gonçalves en su artículo “Helena de Tróia: um mito clássico em *A Costa dos Murmúrios*”, se trata de una novela donde encontramos un “...discurso que privilegia a retaguarda, os acontecimentos do dia-a-dia, as acções banais que marcaram presença no cenário subjacente à guerra, mas que o discurso oficial não reconhece, obcecado pelos feitos heróicos dos militares.” (Tomé Gonçalves, 183)

⁵ Ya en su ponencia “Figurations of Racism in Lidia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*” en el VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Adriana Alves de Paula Martins hace referencia al carácter performativo de la escena de la boda que se lleva a cabo en el hotel Stella Maris al indicar: “The described atmosphere is quite artificial, for everyone’s behaviour seems to be a performance, as if everyone were plying an appointed role.” (énfasis propio; Alves de Paula)

⁶ Mi intención al usar este término es indicar que hay elementos teatrales en la obra.

⁷ Ver *The Writing of History* de Michel de Certeau, especialmente las partes I y III.

especie de acotación que va guiando la acción representativa. Dicho de otra forma, “Os Gafanhotos” es un tipo de guión narrativo. Al no tener la intención de ser obra de teatro y al no contar con acotaciones como elemento central de este género, no es una obra dramática. Sin embargo, es un texto con una marca teatral, ya que incluye personajes que (re)presentan un acontecimiento histórico. Lo que leemos en el breve texto, se vuelve a presentar en la novela como el recuento de los sucesos. En este caso, no obstante, los lectores estamos conscientes de que los acontecimientos se presentan a través del filtro de la memoria de Eva como indica el crítico Paulo de Medeiros (64). Asimismo, en esta segunda parte del texto, presenciamos la auto-(re)presentación de uno de los personajes: Eva habla sobre Evita—la misma persona en otro momento histórico—y su visión de lo que ocurrió en “Os Gafanhotos”. Es decir, en el texto breve y en el resto de la novela, se narra un mismo acontecimiento histórico, pero en el caso posterior, estamos ante una narración donde los personajes tienen una voz y el personaje de Eva se desvincula de su pasado como Evita. Los múltiples espacios “performativos” que tiene la novela son símbolos de la problemática que conlleva el hablar de la historia; en otras palabras que la sucesión de eventos puede narrarse desde distintas perspectivas. En el caso específico de esta novela, el factor que propicia la escritura y la resemantización de la memoria es la búsqueda de estas “correspondencias” señaladas por la protagonista. El elemento dialogístico bakhtiniano—tratando de ver si los eventos ocurrieron o no como son narrados en el cuento—fundamenta este aspecto teatral mencionado (Bakhtin, 115). Bajo un esquema básico, podemos notar por un lado, el texto—“Os Gafanhotos”—y su espacio narrativo con sus personajes, y por otro lado la lectura de este texto por parte de Eva—que es uno de los personajes—y la reconstrucción de los acontecimientos históricos intra-textuales desde su propia perspectiva, dándoles una voz a los otros personajes y atribuyéndoles un papel más activo, al interactuar con ella⁸. La cortina que separa estos dos espacios/tiempos es aquella simbólicamente entendida por “Os gafanhotos”; una cortina verde de saltamontes vista desde la terraza del hotel Stella Maris.

El espacio de la retaguardia

Ahora bien, una vez establecida la presencia de elementos teatrales en el aspecto estructural de la obra, adentrémonos en el texto mismo para dilucidar algunos puntos que acentúan el aspecto “performativo” de la novela. Cabe notar que en ambos casos, en el teatro y en el acto de contar la Historia a través de una narración, podemos ver un claro intento de reear, volver a presentar o “(re)presentar” un acontecimiento. En este gesto los hechos no son “inocentes”, ya que se infiltra en ellos una determinada perspectiva. El enmascaramiento, en el caso de *A Costa dos Murmúrios*, es un acto de codificar la crudeza—lo trágico, el terror y lo absurdo—de la Guerra Colonial para que se pueda insertar en el espacio microcósmico del hotel.

El hotel Stella Maris es el espacio de la retaguardia donde transcurre el relato: un mundo de por sí, desde donde parten los combatientes. Se trata también del punto de confluencia de las noticias del proceso de la colonización y desde donde se celebra la gloria colonial en decadencia. Es tal como lo describe Eva en su relato: “[...]o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall. [...] O sussurro dum tempo colonial doirado...” (44). De la misma forma, la terraza del hotel sirve como punto de mirada colonial donde existe un distanciamiento “seguro” para atestiguar los acontecimientos coloniales. En “Os Gafanhotos”, el narrador describe esto al decir que, “No terraço, obviamente, não havia janelas, apenas pilares sobre os quais se estendia uma cobertura suave mas suficientemente protectora

⁸ En este caso “ella” sería Evita, ya que la novela se ubica en el pasado de Eva.

para se poder receber um cortejo daquela importância e quantidade” (9). La óptica que se extiende desde la terraza es superior—en términos físicos de altura y en términos simbólicos—a los hechos ya que todos los eventos se ven hacia abajo y a una cierta distancia; los negros muertos en el Océano Índico y los “gafanhotos” o saltamontes, ambos están situados en una perspectiva inferior. Las escenas que se presentan frente a la terraza se banalizan y pierden su importancia como reflejos de una cruel realidad. Esto es evidente especialmente cuando leemos las descripciones del narrador del breve texto en torno a las mujeres contemplando los cuerpos envenenados flotando en el océano:

O leito do que aprecia ser un rio sem o ser —porque o fluxo da água girava ao contrário dum rio— estava cinzento e baço como costuma ficar a água do mar quando pára, mas a mulher dum capitão piloto-aviador dizia distinguir dali uma nítida coloração escarlate. Ela passava os binóculos e pedia que olhassem na direcção duns barracões enegrecidos que se desmantelavam na margem. Outras, pelo contrário, estavam a ver um lastro enorme, não propriamente vermelho, mas cor de ferrugem, a cor que o sangue toma diluído na água do sabão. (19)

De la misma manera, las mujeres ven pasar los “*dumpers*” cargando víctimas para ver si entre ellos se encuentra alguno de sus criados; es el interés inmediato de ellas, ya que les afecta en sus quehaceres diarios:

Ela estava ansiosa por que as horas passassem para ver se o mainato que a servia não seria uma das vítimas levadas pelos *dumpers*. Aliás, todos aguardavam essa hora, cada qual pelo seu mainato que já imaginavam de pés hirtos, olhos fechados para sempre, dentro dum terrível carro de transportar lixo. (20)

En estas dos instancias, la distancia también simboliza la falta de remordimiento, conciencia, condena o repulsión. Más bien, parece que presenciaron un espectáculo carente de consecuencias humanas. Esta es la perspectiva del colonizador y, efectivamente, la culpabilidad se disipa en el “no saber”. El dominio de los portugueses se justifica en este caso ya que el misterio de esta ola de muertos se atribuye a la “barbarie” de los negros. En el discurso anterior que se da al ver los cuerpos flotando, se aprecia una intención paternalista, pues la función del ejército portugués es la protección de estos “salvajes”. Continuamos con esta escena genocida vista como espectáculo desde el balcón del hotel, cuando el narrador del cuento dice:

Aliás, aquilo era domingo, o tempo era amplo como sempre compete ao domingo, poderiam regressar todos ao terraço, pedir ao Gerente que mandasse servir lá em cima o almoço, e se possível o jantar, para não perderem a cena de *barbárie* que estava afinal ocorrendo entre o Chiveve e o mar.

Subiram então de novo até ao último piso, agora em roupas normais para aquele excessivo verão, a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos cor de azeite. Como o conhecimento tinha dado origem à frieza e ao distanciamento, aquela parecia-lhes ser uma cena de caça. Ora muito bem —mas como resolver a situação da colónia? Daquela colónia *dramática* do feitio dum coração alongado? (24; énfasis propio)

En torno a esta separación de mundos, la crítica Helena Kaufman opina lo siguiente:

It is like a glance from a distance, mysterious and inexplicable, that, precisely because of a lack of information and involvement from the Portuguese “spectators,” seems full of dramatic suspense. We cannot help but realize that this is the only possible version that could be transmitted in the circumstances typical of a colonial society. The colonizers prefer to remain distant, creating this colony as a replica of a familiar world, in this case symbolized by the hotel Stella Maris, without feeling any desire to see History from the other side. [...] The separation between the world of colonizer and colonized is not only physical or spatial but mental. (42)

Así, se establece una crítica—a través del espacio teatral del hotel—a la empresa genocida de la colonia. La guerra no sólo atañe a los soldados en el frente sino también a aquellos protegidos por la distancia mantenida por los binoculares y por la terraza; son los murmullos de la opresión que no llegan a oírse en este lado de las paredes del hotel.

El Capitán Jaime Forza Leal

Proseguiré ahora con el análisis de los personajes tomando en cuenta el tema principal de la teatralidad. Como se verá, cada personaje juega un papel “performativo” que implícitamente encarna un trasfondo crítico anti-colonialista. El primer personaje que analizaré es el del Capitán Jaime Forza Leal. Ya en su apelativo, podemos apreciar una intención teatral. Se le atribuye a este personaje el nombre que se suscribe a su forma de presentarse. Es el soldado modelo, foco de admiración para Luís Alex, que actúa con frialdad en su trato hacia otras personas; especialmente su mujer. Es el símbolo del macho que se aprovecha de su poder y que vive exteriorizando su actitud falocéntrica. Forza Leal expone esta característica invitando al recién casado a practicar el tiro. Los acompaña Helena de Troya quien ayuda a acentuar el aspecto “performativo” de esta práctica fingiendo inocencia ante esta acometida teatral:

[...] o capitão afrouxou e perguntou ao noivo, fingindo desafiar a mulher —“E se fôssemos pôr as mulheres em casa, para fazermos o gosto ao dedo à vontade?” Foi a vez de Helena representar —protestou, não quis, desejava muito ver o que era isso de fazer o gosto ao dedo. [...] Ele fingia ir. Mas depois condescendeu — “Vais então ver o que é fazer um gosto ao dedo”. O carro estacionou na direcção do barzinho de pau e caniço, o capitão abriu o porta-bagagens e disse à mulher que apalpassee certa coisa que estava ali embrulhada numa espécie de serapilheira. Ele queria que por apalpação ela adivinhasse.

[...]

Helena de Tróia representou ter medo, e com a mão na boca, começou a correr pelo areal fora, enquanto o capitão a chamava. [...] Ao som do assobio, Helena de Tróia começou a aproximar-se com olhar amedrontado, em ziguezague, *fingindo* ter medo de ver as armas. [...] O capitão tinha posto a serapilheira na areia como um lanche, e

desembrulhava agora as munições. O noivo também estava ajoelhado mas o capitão só falava na direcção da mulher. “Estás a ver?” —disse ele, fazendo saltar uma pistola para o meio da mão. (50; énfasis propio)

Esta escena de mostrar la pistola, sirve para reafirmar qué tan hombre y capaz es el Capitán; es todo un espectáculo para presumirle al novio y a la esposa, su virilidad en la práctica del tiro—como lo infiere la frase “o gosto ao dedo”—y el placer de palpar su artefacto. Aquí, es obvia la connotación sexual y más aún el ambiente machista que impera en las Guerras de Ultramar.

El símbolo que mejor demuestra la actitud del Capitán y el gesto colonizador es el de la cicatriz. Para Forza Leal, ésta es una señal que apunta hacia su función notoria en la guerra; es lo que lo identifica como sobreviviente y “héroe”. Asimismo, para el soldado Luís Alex, esto se vuelve una obsesión; su meta es llegar a tener esa cicatriz para poder demostrar que es un macho y que es un soldado distinguido. No obstante, según la opinión de la narradora Eva, este símbolo representativo de la hombría se torna un punto cómico de ridiculez. En las siguientes palabras de Eva en diálogo con el narrador omnisciente del cuento, ya se nota una crítica implícita hacia toda la empresa farsesca de la guerra:

O alferes terse-ia tornado, por imitação, numa figura de inspiração cómica, o que nunca foi. É a imitação que faz andar o mundo, mas uma vez representada, logo se torna matéria para todas as comédias. Não se esqueça que era por imitação que o alferes Luís queria a cicatriz, tal como as mulheres do *Stella Maris* se tinham tornado tagarelas, os homens brilhantemente mais violentos tinham batido nas mulheres, [...] As guerras, os heroísmos das guerras, as grandes horas de silêncio trágico, os dedos rápidos diante dos estrondos das metralhadoras têm pois a ver com coisas simples como seja a barriga dum homem a passar num hall, [...] — disse Eva Lopo. Quer melhor matéria de comédia? Em vez de tudo isso, fez bem ter posto a dançar aquela gente repleta de encantamento, à luz invisível dos cometas. (60)

De esta manera, al analizar los momentos en los que Forza Leal intenta demostrar su vigor como hombre/soldado, existe un contrapunto que alude a la ridiculez. En el primer caso de las escenas en donde presume su pistola y la práctica de tiro, la teatralidad machista del capitán se ve subvertida por su esposa, ya que ella es la que “finge” tener miedo. El acto “performativo” de Forza Leal se caricaturiza al saber que se contrapone a otro nivel de actuación incitado por Helena de Troya. Por otra parte, Eva, al fijarse en esa obsesión hacia la cicatriz y lo que ello conlleva simbólicamente, reflexiona sobre el valor lúdico de la guerra, que llega alterar los principios de los soldados; en este caso de Luís. La guerra, de esta forma, no sólo consiste en la lucha, sino en un acto latente o, dicho de otra manera, una práctica cotidiana, fundamentada por el machismo y el paternalismo. Para demostrar esta imposición del hombre, las personas como Forza Leal se atienen a su acto “performativo” que acaba teniendo un matiz cómico o absurdo. Los valores de la guerra—la colonización del otro—se cuecen en la retaguardia: antes de llegar al frente, los habitantes del *Stella Maris* y su entorno ya presencian la teatralidad e interpretan los símbolos de la guerra a través de las figuras como el Capitán. Los soldados como Luís Alex acuden al acto bélico ya iniciados a través de representaciones simbólicas de la guerra y del gran combatiente.

Helena de Troya

Como hemos aludido brevemente en los párrafos anteriores, la esposa del Capitán—Helena de Troya—también cumple con una función teatralizada. Ella finge ser la mujer ejemplar de un gran soldado. Al principio se muestra sumisa y apoya esta empresa colonialista.⁹ Como le dice Evita, ella es la perpetradora del conflicto. Esta denominación, sin embargo, alude a otro registro que viene siendo el de la portadora de la rebeldía interna. Es decir, la representación de la resistencia en el ámbito conyugal, supuestamente sometido por el poder del hombre: Fuerza Leal. Helena de Troya llega a transformarse de esa mujer pro-colonialista, a ser centro del resquebrajamiento interior de la estabilidad enmascarada del matrimonio. En este caso, Helena de Troya propone una venganza en contra del sistema machista—base de la guerra colonizadora—encarnado por su marido. Helena puede incitar esta disensión ya que ella se encuentra al margen del espacio del hotel. La libertad espacial es propicia para dar paso a una libertad personal.

La emancipación de Helena de Troya se da por medio de un intento de tener relaciones homoeróticas con Evita; esto en sí contiene varios elementos “performativos”. Después de los días de agonía y un intento de suicidio tras la partida de su esposo, Helena opta por tener una relación con Evita como señal de la máxima manifestación de venganza contra las cadenas impuestas por su marido:

[...] Helena só diz o que Evita sabe antecipadamente que Helena vai exarar —Helena deseja morrer.

Quer morrer, porque não suportará o regresso de Jaime contra quem se fechou em casa durante oitenta dias, negociando o desaparecimento de Jaime, negociando com Deus.

[...]

Helena despede-se para morrer a morte fingida. De costas, tira a camisa, fica nua, quer que mais uma vez uma pessoa pense que é impossível encontrar uma mulher assim, quer que a descreva, que a elogie, que bendiga o fragmento da Natureza que ela encerra e constitui.

[...]

“Vamos vingar-nos deles?” (220-225)

Para el gran hombre que pretende ser Forza Leal, el hecho de que su esposa esté con otra mujer, es una traición que pone en jaque su virilidad y su posición autoritaria en el ámbito casero¹⁰. Simboliza así, un acto de ruptura interior en donde los esquemas tradicionales de dominio dejan de funcionar. Extrapolando de esta perspectiva, podemos notar que en el mismo acto de atentar una rebelión contra Forza Leal, está implícita la señal de resquebrajamiento interior de las jerarquías. Es decir, al igual que el edificio del hotel, lo que se está pudriendo dentro de este discurso colonizador, es el contenido. Este acto que escenifica Helena de Troya apunta al vacío que encontramos dentro de la empresa colonialista. En torno a este punto Paula Jordão

⁹ Es obvia la conexión simbólica entre el apodo de ella y la figura de la tradición clásica. Jorge Miguel Tomé Gonçalves en su artículo ya mencionado anteriormente “Helena de Tróia: um mito clássico em *A Costa dos Marmúrios*”, hace un análisis de este personaje y concluye que la novela de Jorge tiene un carácter catártico y revisionista de la versión oficial presentada en “Os Gafanhotos” donde “... a narração de Eva Lopo afirma-se como um discurso anti-épico, já que mostra o lado negro do discurso oficial, ...” (Tomé Gonçalves, 185).

¹⁰ Esto mismo también se puede observar en la relación extramatrimonial entre Evita y el periodista que conoce en el Moulin Rouge.

manifiesta: “Paralelamente, ao estabelecer com Evita um contacto de características homoeróticas, Helena subverte ainda o sistema patriarcal, exclusivamente heterosexual. [...] Helena parece assim utilizar o seu espaço como um espaço de ruptura (sexual e política) no carácter coeso da nação” (55). Quiero destacar que este “espacio” de Helena no sólo lo constituye el elemento físico sino también el “performativo”.

Como parte del análisis de esta sección de la novela, es pertinente notar la mezcla del drama y la narración. Al inicio presenciamos a una Helena de Troya devastada, al borde del suicidio. Ella es manifestación de un elemento de orden trágico. A partir de la llegada de Evita, sin embargo, el componente trágico—si se define el suicidio como opción de rebeldía contra la autoridad—se transforma en erotismo. En este preciso momento, Helena se da cuenta de que el ataque más doloroso contra su marido es tener relaciones con otra mujer. Esta transgresión del orden establecido engendra otro elemento farsesco en la obra.

Luís Alex

El tercer personaje que muestra un elemento “performativo” es Luís Alex. Este joven soldado, inicialmente participa en la guerra colonial en contra de su voluntad, obligado por el servicio militar. Él deja su carrera como matemático para unirse a las fuerzas armadas. Una vez en África, sin embargo, su actitud cambia radicalmente y, como demuestran las atroces fotos que le muestra Helena a Evita, se transforma en un bárbaro más que abusa del poder¹¹. Esta actitud se ve marcada por un deseo—resultado de una especie de lavado de cerebro—por llegar a emular a Forza Leal. En este acto de parecerse al Capitán, notamos una intención mimética, pues hay en Luís un sentido de admiración y adulación. Como mencionamos anteriormente, Luís quiere llegar a tener la misma cicatriz que Forza Leal. Esto lo manifiesta el mismo personaje ante su esposa antes de partir al frente de combate:

“Evita” —disse ele, dobrando as pernas pelos joelhos e esfregando as mãos dela no pequeno quarto. Tinha a voz embargada. “Diz-me — Tu achas, tu querias, tu não te importavas que eu tivesse uma cicatriz como a do meu capitão?” — A emoção dele era verdadeira, porque ao dizer isso tinha ficado rígido, sobre o joelho, no meio do pequeno quarto. (59-60)

El ímpetu por llegar a ser como su superior—con un matiz de lo sagrado al ver la posición en la que se le describe en el pasaje anterior—, sin embargo, llega a un extremo absurdo que acaba con la vida del recién casado.

El ejemplo más concreto de la degradación de la integridad de Luís Alex se representa en la escena de su suicidio mediante la ruleta rusa. Este acto lo antecede el espectáculo que monta el propio Capitán:

¹¹ Un análisis sobre Luís Alex y su pérdida de identidad a través del punto de vista de las emociones de los personajes en esta novela se podrá encontrar en el artículo “Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge” por Leonor Simas-Almeida. En este artículo, la crítica se enfoca en cómo entender la novela de Jorge desde el punto de vista de las emociones y sentimientos de los personajes y no simplemente como una revisión del concepto de Historia, como suele analizarse.

O Jaime disse para o despachante — “Um de nós está a mais!” O Jaime tem o sentido da realidade. “É o acaso que vai decidir! Sou ou não sou uma pessoa de honra? Quem o acaso escolher deve ficar com ela!” [...] Não duvido que o revólver estivesse bem preparado. Entregaram-no ao amante sem dentes. A boca dele tinha inchado até aos olhos e cuspiu cor-de-rosa. [...] Ele colocou o *Smith & Wesson* junto à testa e premiu. Não disparou. O meu amante suspirou como se estivesse salvo. Passaram a arma ao Jaime. O Jaime colocou sob o queixo, lá na casa das alfaias. Premiu, não disparou — disse Helena. (207)

Este juego al borde de la muerte es una muestra contundente del machismo llevado al extremo. Es en sí un enfrentamiento directo con la muerte y el azar, que establecen respeto a causa del riesgo que corren los participantes. Jaime lo asocia con el concepto de la honra. La misma jugada, pero esta vez con un fin trágico, le espera al joven Luís.

Después de regresar de la guerra, Luís, ya un hombre fieramente transformado, reta al periodista Sabino a un juego de ruleta rusa. Se trata de un acto de emulación del capitán que se deriva de la falta de control que siente al ver que su mujer es atraída por este personaje. En presencia de los otros, el periodista decide apretar el gatillo primero y se salva. Así sucesivamente hasta el tercer click que no mata a Sabino:

“Rodem mais uma vez o tambor” — pediu ele.

“Eu rodo” — disse eu, parar fazer alguma coisa, da minha cadeira vermelha.

“Não, não” — disse o capitão. “O capanga é que roda”.

O capanga rodou, o tiro não partiu, o jornalista caiu sobre o charco da sua cadeira. O capanga enervou-se. Queria que o autor da merda fosse o morto. Rodou várias vezes o revólver, entregou-o ao noivo. Luís Alex juntou-o à testa e o tiro partiu. (252)

El juego y el gesto que asocian al Capitán con la gallardía guerrera, consumen la vida de un joven que solamente quería acercarse a él. La obsesión por llegar a ser una figura como Forza Leal, concluye de la manera más insignificativa y absurda. La supuesta guerra en la que iba a participar y en la que iba a resaltar, acaba limitándose al espacio del hotel, y no sólo eso, acaba con un suicidio. En vez de matar al “enemigo” se mata a sí mismo: a su enemigo interior que lo lleva a cometer atrocidades y locuras como entregarse al azar. Este final, aún cuando tiene un componente trágico —al ver cómo Luís acaba totalmente devorado por las nociones de la guerra, el machismo, la brutalidad—, muestra sarcásticamente la crudeza y lo equívocas que fueron las guerras coloniales. Más aún, indica críticamente cómo perecieron muchos jóvenes desde el momento en que el participar en tal empresa bélica cambió muchas ilusiones y muchos sueños de vida.

Eva: Evita

Finalmente, proseguimos al análisis del personaje principal: Eva. Al enfrentarse con el texto de “Os Gafanhotos”, el proyecto que ella decide emprender es el de la reconstrucción de los hechos para rellenar los vacíos dejados por el texto de

Sabino. Esto en sí, requiere de un gesto mimético y (re)representativo ya que desde el presente en el que hace una reflexión sobre los acontecimientos, vuelve a integrarse en los pensamientos de Evita: su pasado. Esta proyección de sí misma en otro tiempo naturalmente requiere de un elemento “performativo”. Es por esto que durante toda la novela, insiste en que ella es Evita, apuntando hacia un desdoblamiento de su persona que mediante la narración va identificándose o se auto-critica.

Por medio de este “viaje por su memoria”, Eva sitúa a Evita dentro de un acontecimiento histórico. Obviamente Evita no está en el frente de batalla, pero su batalla podría haberse dado en el espacio de la retaguardia mediante la denuncia del genocidio. Eva, ahora con una distancia objetiva de los acontecimientos, se arrepiente de no haberlo hecho en aquel entonces. Al oír la partida de Sabino por temor a su vida, deja ir con él su esperanza. El resultado es este breve relato de “Os Gafanhotos” que lee Eva y leemos los lectores; un nivel metatextual. Existen, de esta forma, dos espectadores del desarrollo histórico: Eva y los lectores. En este contexto, hay dos planos de representación histórica: 1) los hechos históricos mediante la narración y 2) la (re)representación de la historia, según Eva. Lo que conecta ambas narrativas es el propósito de dar la versión marginal y excluida de una empresa colonialista fracasada. Al final, lo que les ata a Sabino y a Eva es llegar a ese pasado olvidado. Como bien indica la protagonista después de leer el relato de Sabino:

Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz ao respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. (41)

El propósito, para estos dos personajes, es regresar a ese momento en el que sintieron un amor. Pero, extrapolando esta idea a un panorama relativo a la historia, se podría decir que los dos apuntan hacia la importancia de no olvidar y de no dejar que transcurran los años para que esta guerra colonial y el trauma que dejó, no se vuelvan simples murmullos.

Conclusión

En este análisis de la novela *A Costa dos Murmúrios*, he destacado una clara muestra de rasgos teatrales en la novela como modos de representar hechos, al igual que he hecho incapié en el aspecto de denuncia social que subyace en el texto. La Guerra Colonial o Guerra de Ultramar, que tuvo repercusiones mayores en torno a las víctimas, los traumas de los sobrevivientes y los problemas sociales aún por resolverse en los distintos países, es un hecho traumático para la historia portuguesa que no se puede soslayar. Aún cuando ha quedado como un tema tabú al reflejar una empresa fracasada, un fallo en la historia portuguesa, el callar no ayuda. Lúcia Jorge no toma una postura radical como la de Lobo Antunes, sino que enmascara esta denuncia con técnicas complejas. La sutileza de su aproximación, sin embargo, no descarta las terribles consecuencias de la guerra. Por su parte, esta “otra” mirada a la historia, desde el espacio demarcado por el hotel, con las mujeres como implicadas, cuestiona los márgenes de la escritura de la Historia. La ficción en este caso, propicia un espacio en donde no domina el frente de batalla—lugar reservado para los hombre combatientes—sino la retaguardia. La mirada crítica de Lúcia Jorge se enfoca en esos momentos olvidados por el texto de “Os Gafanhotos” y por la historia narrada. La subjetividad de Eva es muestra de muchas otras experiencias personales de las que, al

generalizarse, componen el corpus de la Historia. Asimismo, es importante no olvidarse del carácter dialogístico que se plantea en esta novela, como modo en el que se construye la historia. Como bien afirma la protagonista, los hechos se vuelven verdades mediante las coincidencias entre múltiples versiones de los acontecimientos. Estos enlaces van formando la red en donde yace la historia. A través de esta novela, atestiguamos cómo la supuesta tragedia que caracteriza la guerra se expresa mediante una representación farsesca. En efecto, lo que queda de estas guerras coloniales en una revisión crítica es su “fal(r)sedad”.

Obras citadas

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Print.

Certeau, Michel de. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1992.

Jordão, Paula. “A *Costa dos Murmúrios*: Uma Ambiguidade Inesperada.” *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2 (Spring 1999): 49-59.

Jorge, Lidia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. Print.

Kaufman, Helena. “Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*.” *Luso-Brazilian Review* 29 (1992): 41-49.

Martins, Adriana. “Figurations of Racism in Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*.” *Actas do VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade do Minho, 6-8 November, 2008*. Ed. Ana Gabriela Macedo, et. al. Universidade do Minho, 2010: 1-13. Print.

Medeiros, Paulo de. "Memória Infinita." *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2 (Spring 1999): 61-77.

Simas-Almeida, Leonor. "Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge." *Luso-Brazilian Review* 47.2 (2010): 150-162.

Tomé Gonçalves, Jorge Miguel. "Helena de Tróia: um mito clássico em *A Costa dos Murmúrios*." *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 13 (2011): 177-200.

Recebido para publicação em 18-08-15; aceito em 20-09-15