

HACIA UNA POÉTICA DEL SILENCIO EN *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO* DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

TOWARDS A POETIC OF SILENCE IN *TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO* OF JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Barbara Fraticelli

Universidad Complutense de Madrid (España)

fraticel@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-4278-6051>

RECIBIDO: 19/05/2025

ACEPTADO: 15/07/2025

RESUMEN

El escritor angoleño José Eduardo Agualusa, en su novela *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), construye una poética del silencio y el olvido a partir de la protagonista femenina, quien se ve envuelta en los dramáticos acontecimientos de las últimas décadas del siglo XX en Luanda. En este trabajo se analiza la relación existente entre el miedo y el silencio (el miedo como desencadenante del silencio), entre la palabra y el silencio (en una sociedad cuya cultura se basa en la transmisión oral de la historia y el conocimiento) y entre la memoria y el olvido (en un país asolado por la violencia de la guerra civil). Se analiza, asimismo, el papel de la protagonista como metáfora de Angola, en un proceso de recuperación de una voz propia – y libre – en los albores del siglo XXI.

Palabras clave: Literatura angoleña, Agualusa, silencio, memoria, olvido.

ABSTRACT

The Angolan writer José Eduardo Agualusa, in his novel *Teoria Geral do Esquecimento* (*General Theory of Oblivion*, 2012), builds a poetics of silence and oblivion from the female protagonist, who is involved in the dramatic events of the last decades of the twentieth century in Luanda. This paper analyzes the relationship between fear and silence (fear as a trigger of silence), between word and silence (in a society whose culture is based on oral transmission of history and knowledge) and between memory and oblivion (in a country ravaged by the violence of civil war). It also analyzes the role of the protagonist as a metaphor for Angola, in a process of recovering a voice of its own – finally free – at the dawn of the 21st century.

Keywords: Angolan Literature, Agualusa, Silence, Memory, Oblivion.

INTRODUCCIÓN

Acercarse al silencio como tópico literario, entendido como ejercicio voluntario o involuntario de una cualidad inherente al ser humano, requiere de una preparación teórica a la par que social y cultural. La *hermenéutica* del silencio (López Vilar, 2022) ofrece instrumentos metodológicos – en constante evolución – para la aproximación a este fenómeno que envuelve y permea la creación artística desde los albores de la literatura occidental (Helgueta Manso, 2015). En prosa y, sobre todo, en verso, el silencio ha marcado múltiples generaciones de artistas de la palabra poética, alcanzando cotas de belleza y profundidad que rasgan la sensibilidad del espectador/lector. El silencio, en palabras de Ramírez Rave (2016), es algo que “que lejos de la ausencia o la carencia, del déficit o falta de sonido, del habla o del ruido nos entrega múltiples voces, susceptibles de ser analizadas si aceptamos mirarlo, escucharlo... a partir de su propia naturaleza abisal” (p. 150). Se fragua así una verdadera *estética* del silencio, de carácter transdisciplinar, que permea una parte significativa de la literatura contemporánea europea y americana, y se reconoce la existencia de una *poética* del silencio, particularmente vibrante en la poesía de la segunda mitad del siglo pasado (Amorós Moltó, 1982, p. 18).

Sin embargo, la tradición africana plantea unas especificidades metodológicas, que se verán más adelante, por las que el recurso al silencio como elemento narrativo se antoja ciertamente simbólico y fuertemente reivindicativo. Es el caso del escritor angoleño José Eduardo Agualusa, que en 2012 publica *Teoria Geral do Esquecimento*, una novela que desde el propio título invita a la reflexión *teórica* sobre el olvido y su consecuencia más inmediata, el silencio. Con la llegada de la independencia de Angola en 1975 como telón de fondo, Agualusa da voz a un personaje extraordinario, uno de los más relevantes de su amplia producción literaria, Ludo, una mujer portuguesa alojada en Luanda en casa de su hermana, que súbitamente se encuentra atrapada por los acontecimientos revolucionarios y se atrinchera en la vivienda, abandonándola solo tres décadas más tarde, con la llegada de los acuerdos de paz. A lo largo de los numerosos capítulos que componen la obra, según un esquema ampliamente consagrado en cuanto estructura eficaz a la hora de reproducir las narraciones orales tradicionales, con sus historias paralelas que entretejen el tapiz final de la novela, Agualusa acompaña la *estória* de Ludo con otras presencias, figuras humanas, animales o vegetales que resaltan la precariedad del momento histórico narrado. Las voces y silencios de todos ellos se conjugan para plasmar una atmósfera enrarecida, próxima a cierto realismo mágico latinoamericano, en donde tiempo y espacio se confunden y la protagonista alcanza un papel épico desde su condición (autoimpuesta) de anti-heroína histórica.

Agualusa, cuyas sugerentes novelas retratan la evolución histórica de Angola, desde los tiempos de la reina Ginga hasta hoy en día, construye un andamiaje metafórico y poético en el que caben voces y silencios, violencia, dolor y muerte, pero también la capacidad más extrema de aferrarse a la vida a través del devenir temporal, en un recorrido por las miserias humanas que desemboca en un final sorprendente y catártico.

Del miedo al silencio

Antes de avanzar en este análisis de los significados del silencio en *Teoria Geral do Esquecimento*, conviene recordar algunos detalles históricos que sirven de marco a la narración. Angola, aún

como provincia ultramarina de Portugal, ¹ vive una guerra de liberación de la potencia colonial desde 1961 a 1975, momento en el que alcanza la independencia tras años de cruentas contiendas. Tras la independencia, las varias facciones políticas angoleñas, antaño en lucha contra la metrópolis, recrudecen las hostilidades entre sí, además de producirse graves enfrentamientos y un intento de golpe de estado (1977) en el seno de uno de los partidos, el MPLA, que rige los destinos del país desde la liberación de 1975. A lo largo de las décadas posteriores a la independencia, tanto en las áreas rurales como en la capital el ambiente es de constante confrontación entre partidarios de las diferentes facciones, apoyadas cada una de ellas por poderes fácticos exteriores que buscan ampliar el control sobre un territorio ya duramente castigado por años de guerras y guerrillas.

La Luanda en la que se sitúa la acción (o la inacción) de la novela de Agualusa es un espacio que asiste a la disgregación del *Imperio* portugués, con la consecuente pérdida de referentes de la población de origen europeo y su huida hacia la metrópolis, pero que no encuentra en ningún momento esa paz y ese bienestar que constituían las promesas fundamentales de las facciones en guerra. La ciudad entra en una fase de precariedad absoluta que, aún hoy, caracteriza algunos de sus barrios y de sus periferias. Se transforma, después de la declaración de la independencia y también después de la ruptura de los acuerdos de Bicesse, en un campo de batalla en el que la supervivencia de sus habitantes pende de un hilo. Son numerosos los textos literarios en los que se relata el ruido de los tiros por las calles, la desaparición de alguien que sale de casa para alguna tarea diaria y nunca regresa o la ejecución sumaria, ante los ojos aterrorizados de los transeúntes, de alguien que parece haber sido colaborador de una u otra facción involucrada en la contienda civil.

Ante esta situación de extrema violencia, iniciada con la independencia, la protagonista de la novela experimenta un shock emocional. Alojada en la casa de su hermana y su cuñado, que no regresan tras salir una noche, Ludo no es capaz de actuar y opta por el aislamiento en el apartamento, con la única compañía de su perro. Inicia así un periodo de casi tres décadas en las que no se produce ningún contacto con el exterior, al menos que suponga un desplazamiento de la propia Ludo. Su subsistencia depende de lo que consiga cultivar en las macetas, del agua que consiga recoger y de los incautos animales a los que consiga matar tras haberlos atraído a su terraza. Ludo se convierte en una presencia fantasmal, de la que los nuevos habitantes del edificio no se percatan. Se sume en un estado de *inexistencia* que, en su caso, representa la única forma de *supervivencia* posible, siendo ella una ciudadana portuguesa en un espacio que está expulsando, a menudo con violencia, a los que no se hayan sumado a la causa anticolonial.

Si “experimentar la tragedia conduce al enmudecimiento” (Helgueta Manso, 2020, p. 177), Ludo sufre un *descensus ad inferos* que la lleva a enmudecer, presa del miedo a ser descubierta. Se convierte en un fantasma, como su perro, que ya antes de la desaparición repentina de la hermana había sido bautizado precisamente con el nombre de *Fantasma*. Las guerras, contra un enemigo exterior o contra enemigos nacidos en el mismo país, son acontecimientos traumáticos que se caracterizan por un ruido incesante y aterrador, cuya consecuencia en el ser humano es el enmudecimiento: “... a guerra faz muito barulho, ou são as pessoas que fazem muito silêncio durante a guerra [...]?”, se pregunta un niño desde su inocencia y su fragilidad en una novela del angoleño Ondjaki (2020, p. 217). Asimismo, los regímenes autocráticos imponen el silencio a todo aquel que no comulgue con su visión del mundo, de la sociedad y la política. *Desaparecer* es la única

1 Reproduzco la terminología que se utilizaba durante el régimen salazarista portugués.

opción, y en esta novela es inquietante comprobar lo fácil que resulta desaparecer o hacer desaparecer, en un momento histórico en el que la ilegalidad y la violencia se imponen por doquier: “Neste país tudo desaparece. Talvez o país inteiro esteja em vias de desaparecimento” (Aqualusa, 2012, p. 107). Resulta perturbador leer en esta novela que uno de los personajes secundarios, un periodista interesado en sucesos y en esclarecer misterios del pasado y del presente, sea definido como *coleccionador de desaparecimientos*:

Daniel Benchimol colecciona histórias de desaparecimentos em Angola. Todo o tipo de desaparecimentos, embora prefira os aéreos. É sempre mais interessante ser arrebatado pelos céus, como Jesus Cristo ou sua mãe, do que engolido pela terra. Isto, claro, se não nos estivermos a servir de uma linguagem metafórica. (p. 103)

La sutil ironía con la que se glosa este fragmento no esconde un fondo dramático de violencia que acaba por salpicar a todo tipo de figuras, tanto las públicas como las anónimas.

Existen dos ejes narrativos en la novela; uno de ellos retrata un mundo *real*, donde los personajes que se ven envueltos en las luchas – como víctimas o como verdugos – sufren las consecuencias de sus acciones y muestran la crudeza de la vida en las calles o en la cárcel; el otro retrata la autoimposición de la *ausencia* de sí, donde Ludo imagina ese mundo exterior al que nunca ha pertenecido y que está poblado de silencios y de sueños. Un mundo que es observado a escondidas desde las ventanas del apartamento, desde donde Ludo se convierte en una improbable *kianda*² que roba gallos de los balcones ajenos (Aqualusa, 2012, p. 47). Y llega a escribir, en un momento en que la soledad y el silencio se perciben como un abismo: “eu ostra cismo / cá com minha pérolas / cacos no abismo” (p. 85), en un haiku impregnado de desesperación que juega lingüísticamente con el concepto de ostracismo y exilio (auto)impuesto.

El ser humano, tras años de violencia – ejercida o sufrida – ha perdido su compasión y su empatía. Ludo no es una excepción y en varios fragmentos de la novela se asiste a una deshumanización del personaje, frente a árboles o animales que sí mantienen intacta su esencia, inmunes a la crueldad ejercida sobre ellos. En las culturas tradicionales africanas los árboles son un elemento sagrado, por la autoridad que representan en los asuntos de las comunidades, que se dirimen a menudo bajo sus frondosas copas. Frente a las ventanas de Ludo se encuentra una *mulemba*, un árbol enorme que puebla muchas páginas en verso y en prosa de autores angoleños por su especial vinculación con la cultura y con las comunidades.

No pátio, onde surgiu a lagoa, existe uma árvore enorme. Descobri, consultando na biblioteca um livro sobre flora angolana, que se trata de uma mulemba (*Ficus thonningli*). Em Angola, é considerada a árvore real, ou árvore da palavra, porque os sobas e os seus makotas se costumavam reunir à sombra delas para discutir os problemas da tribo. As ramadas mais altas quase alcançam as janelas do meu quarto. (p. 51)

2 Una *Kianda* es una criatura fantástica que pertenece a las creencias locales, dotada de poderes sobrenaturales y especialmente ligada al mar, siendo a menudo confundida con una sirena por los occidentales.

Agualusa imagina la presencia de un árbol que se denomina también árbol de la palabra frente al apartamento en el que Ludo está recluida. La ironía es doble; por un lado, representa la capacidad de las comunidades locales de resolver todo tipo de conflictos, reunidas bajo la autoridad de la mulemba y del *soba* que administra la justicia, capacidad que se ha perdido en Angola como consecuencia de los conflictos armados que han asolado el país. Por otro, es un acto de resistencia de la propia Ludo, condenada al silencio, quien observa un árbol vinculado a la palabra en las culturas tradicionales, único elemento natural que sobrevive cerca del edificio del Kinaxixe. El árbol como depositario de la sabiduría, expresada en palabras, es un símbolo propio de todas las culturas. Escribe Maria Gabriela Llansol (2006): “a partir do momento em que tudo ao meu alcance se imobiliza, sinto a copa da árvore verdejante, à entrada de um ramo...” (p.11). Cuando todo alrededor se sume en la inmovilidad, se *siente* la presencia de un árbol que permea los silencios y los puebla de palabras poéticas. El personaje de Ludo comparte esta epifanía espiritual con la escritora Llansol; sin embargo, dada la extrema necesidad de alimento de Ludo, la escena concluye algunas páginas más tarde de manera cruenta e inesperada con la caza y la muerte de un mono que vivía en las ramas de la mulemba:

Às vezes vejo um macaco passeando-se pelos ramos, lá no fundo, por entre a sombra e os pássaros. Deve ter pertencido a alguém, talvez tenha fugido, ou então o dono abandonou-o. Simpatizo com ele. É, como eu, um corpo estranho à cidade. Um corpo estranho. As crianças atiram-lhe pedras, as mulheres perseguem-no com paus. Gritam com ele. Insultam-no. (p. 51)

En un primer momento renace en Ludo una empatía ya olvidada desde hace años; siente que la misma situación de enajenación del mundo exterior la predispone a una cierta simpatía para con el mono y *conversa* con él. Siguen varias páginas en las que esta amistad entre la mujer y el animal se va fraguando y se crea una gran complicidad entre los dos. Sin embargo, la *humanidad* del mono, con una mirada piadosa y simpática, no es óbice para su ejecución a manos de Ludo, que ha perdido sus connotaciones *humanas* a causa del aislamiento y la soledad y que pierde así, en un giro inesperado, un interlocutor para salir de su postración y su silencio.

Frente a un personaje silenciado, que vive en el interior de un edificio, condenado a la inexistencia, en el exterior se manifiesta una amplia gama de sensaciones auditivas amenazantes, bruscas, repentinas e inesperadas, que contribuyen a aumentar el contraste con el silencio que envuelve la vida de Ludo:

... en el caso del silencio poético, aparte de las incursiones que la métrica o la retórica –en donde se sobreentiende la importancia del contexto de aparición– hayan podido ejecutar, existen otros medios de alcanzar una concepción precisa del problema. Uno de esos métodos exige situar lo silente dentro de un ámbito más amplio, el de las *manifestaciones sensoriales auditivas*. (Helgueta Manso, 2015, p. 191)³

3 La cursiva es mía.

Desde las primeras páginas de la novela, Ludo *escucha* los ruidos de la independencia que está llegando a las calles de la ciudad: “Ludo ligava o radio e a revolução entrava em casa” y también

Espreitando pelas janelas, meio oculta atrás das cortinas, Ludo via passar caminhões carregados de homens. (...) As reivindicações terminavam com pontos de exclamação. Os pontos de exclamação confundiam-se com as catanas que os manifestantes carregavam. (...) Erguiam-nas. Batiam as lâminas umas contra as outras, num alarido lúgubre (Aqualusa, 2012, p. 18).

Pero pocas páginas más adelante, los ruidos se hacen aún más lúgubres y amenazadores: “Começou um tiroteio. Primeiro disparos isolados e depois o crepitar intenso de dezenas de armas automáticas” (p. 22) y una secuencia rítmica que acompaña la sensación de terror de la protagonista:

“Fizera-se noite. Balas tracejantes riscavam o céu. Explosões sacudiam as vidraças. Fantasma escondera-se atrás de um dos sofás. Gemia baixinho. [...] Rosnava. [...] O silêncio ampliava a escuridão. Um frémito de vozes subia do corredor. [...] três homens discutiam em voz baixa” (p. 23).

Es este el momento en que Ludo, presa del pánico, y ante la amenaza de un hombre que quiere robar unos diamantes de su cuñado, dispara la pistola que estaba en un cajón. El trauma de haberle quitado la vida a un hombre provoca desde este momento la enajenación de Ludo, que yergue una pared entre ella y el mundo, tapiando todas las zonas por las que hubiera podido haber alguna comunicación con el exterior del apartamento. Antes de sumirse en un mundo de silencio y olvido, Ludo experimenta un shock auditivo:

Recordaria o momento do tiro, dia após dia, durante os trinta e cinco anos que se seguiram. O estrondo [...]. Tiros na rua, muito perto. Tiros atraem tiros. Solte-se uma bala no céu e logo dezenas de outras se juntarão a ela. Num país em estado de guerra basta um estampido. O escape deficiente de um carro. Um foguete. Qualquer coisa (p. 24).

El perro, Fantasma, contribuye a crear una atmósfera muy tensa con sus ladridos, mientras fuera el estruendo de la revolución sigue envolviendo las calles con sus ruidos ensordecedores:

O telefone voltou a tocar. [Fantasma] sossegou um instante, mas mal a mulher deu costas retomou a gritaria, nervoso, a exigir atenção. [...] Pôs-se a correr em círculos, ladrando, feroz, a cada tinido. [...] Lá fora, na noite convulsa, explodiam foguetes e morteiros. Carros buzonavam. Espreitando pela janela, a portuguesa viu a multidão avançando ao longo das ruas. Enchendo as praças com uma euforia urgente e desesperada. Fechou-se no quarto (pp. 26-27).

El colectivo amenazador que ocupa el espacio exterior, con sus gritos, las bocinas de los coches y las explosiones de los cohetes, lleva a Ludo a una decisión extrema para conseguir sobrevivir. La multitud, ensordecedora y violenta, silencia al individuo, que en un acto heroico de resistencia opta por la escritura saltuaria de un diario o de las paredes blancas de su casa-celda. Los regímenes dictatoriales acallan brutalmente a los individuos, que en el mejor de los casos pueden optar por una escritura testimonial que salve la barrera del silencio impuesto por la fuerza de la colectividad.

Llansol (2006), unos años antes de la publicación de *Teoria Geral do Esquecimento*, escribe “... só usando um dos sentidos do silêncio...” (p. 13). Existen, entonces, varios sentidos del silencio. Esta afirmación de la escritora portuguesa sugiere que el silencio no solo tiene múltiples causas y matices e infinitos significados e interpretaciones (*sentido* es una palabra polisémica), como también varias posibles manifestaciones sensoriales. De hecho, el silencio puede ser ensordecedor, cuando carga el peso de una derrota existencial o cuando representa un grito de libertad, solo aparentemente sofocado por las circunstancias externas. La Ludo de la novela de Agualusa reacciona a los numerosos estímulos sensoriales que le llegan desde ese *afuera* al que nunca ha pertenecido con una voz dirigida solo a sí misma. Anota en su diario:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. [...] Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque este português que falam já não é o meu (Agualusa, 2021, p. 37).

La visión de lo que sucede en el exterior, el aire que respira, los ruidos que oye en la calle y en la radio, todos estos estímulos sensoriales la abocan a la búsqueda de una desaparición voluntaria que le permita seguir (sobre)viviendo. Decide, además, rodearse de silencio a través de los muros que erige en torno a su apartamento; un silencio deseado que le impide *escuchar* una lengua, unas lenguas, que no le pertenecen y que aumentan su sensación de ser extranjera en su propia casa. “Um dia, queria escrever um *livro em bruto*, em que as diversas folhas caíssem, desurdidas, num silêncio posterior” (Llansol, 2006, p. 12); el deseo de Llansol parece haberse encarnado en el personaje ficticio de Ludo, en una (in)acción que, lejos de ser una renuncia a la voz personal o una derrota social o política, se convierte en la reivindicación del derecho al silencio como instrumento de supervivencia existencial frente a las contradicciones o a los reveses de la vida.

DE LA PALABRA AL SILENCIO

La crítica de las últimas décadas ha analizado la relación que existe entre el silencio y la palabra poética. Pero siendo una crítica próxima a sistemas literarios cimentados en la palabra escrita, la tentación de recurrir a ella para aproximarse a lo que se escribe en el continente africano va disminuyendo a medida que se profundiza en un sistema cultural basado en la oralidad. La categoría espiritual y artística del silencio, puesta en relación con la escritura, adquiere unos tintes metafísicos y filosóficos que no le son propios cuando el silencio es el protagonista en un ámbito en el que la palabra oral es la transmisora de todo un sistema de valores y de la propia historia de un continente. De hecho, existe un auténtico culto a la palabra como cimiento de una colectividad; en muchas etnias, el lugar central de un espacio como la aldea es la *casa de la palabra*, donde se deciden los asuntos que afectan a los componentes de la comunidad y donde “não deve haver donos e inquilinos” (p. 76), en palabras de Ana Paula Tavares (2023), en referencia al posible monopolio del relato histórico en épocas de crisis.

El personaje de Ludo, de origen portugués y en cierta medida reacia a la integración con el medio en el que vive, en Luanda, en los estertores de la presencia colonial, se ve dramáticamente rodeada de una sociedad cambiante, un tiempo cercana y ahora amenazadora, en su propia percepción. El edificio en el que vivía con su hermana y su cuñado, irónicamente denominado el

Prédio dos Invejados (edificio de los envidiados), de espacio protector, edificio-nido en el que sentirse segura, deviene en el espacio del peligro, un edificio-cárcel que separa del resto del mundo, de esos vecinos que ya no pertenecen a la administración colonial.

Permanecer en un silencio absoluto, para que no se descubra su existencia, es la peor condena que se podría infligir a un ser humano. Es la negación de esa existencia y, sobre todo, la negación de la posibilidad de transmitir a la posteridad ese sistema de valores del que se es partícipe o, cuando menos, heredero. Y en Luanda, donde “cadavez [sic] uma pessoa não sabe passar um dia só sem inventar uma estória” (Ondjaki, 2020, p. 16), permanecer en silencio significa verse privado de la esencia misma del espacio en el que se habita. La ciudad es el espacio donde se fraguan las narraciones orales, especialmente tras los años de guerra civil que llevaron hasta sus calles auténticas hordas de seres humanos en busca de un refugio frente a la violencia imperante en el medio rural. La creciente población urbana, diseminada por *musseques* en condiciones precarias o barrios que mantienen algo de su original fisionomía colonial, mantiene viva la riquísima tradición fabuladora de sus culturas y varios escritores angoleños han incidido en esta capacidad para *coantar*⁴ de quien procede de una tradición oral imperecedera, patrimonio universal del saber y del sentir. Los obstáculos que Ludo crea y se impone, tanto físicos como sociales, le impiden *contar* y *cantar* sus historias, impidiendo su integración en una comunidad que hace del *contar* la base misma de su existencia y su supervivencia. En el ciclo vital que marca el devenir del ser humano, que se resume en la secuencia *viver – lembrar – contar*⁵ o, también, en *verdad – memoria – ficción* (Ondjaki, 2020), ¿dónde se sitúa la protagonista de la novela de Agualusa? En una ciudad como Luanda, habitualmente impregnada de *estórias*, que la violencia por las calles transformará más adelante en una ciudad “cheia de silêncios” amedrentados (Ondjaki, 2020, p. 228), ¿cuál es el significado del silencio que ejerce Ludo durante 28 años?

La incertidumbre, el miedo, el dolor, la soledad, la tierra extraña y ajena al personaje de Ludo; todos estos elementos parecen haber enmudecido a quien debería contar la historia principal, transformándola en una especie de *griot* que ha abdicado de sus facultades porque la gravedad de los hechos la supera: “Griot canta e detem-se / Numa matéria que não é sua [...] / Eis que o griot encontra um outro canto: / o silêncio / E ninguém quer transportar / os túneis do silêncio” (João Maimona, en Tavares, 2023, p. 52). Estos versos sugieren que los *túneles del silencio* son la consecuencia de la desviación de una materia determinada, el precio indeseable que se acaba por pagar en situaciones críticas en las que el canto (o el *cuento*) del *griot* se detiene para ceder ante el dolor, individual o colectivo.

Cabe destacar, sin embargo, que Agualusa inserta en el texto, en cursiva, algunas páginas del diario que Ludo escribe en los primeros años de su aislamiento.

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos.
(Agualusa, 2012, p. 81)

4 El verbo *coantar* aparece en la novela *As Metamorfoses do Elefante. Fábulas Angolenses* (2022) de José Luís Mendonça, y une las dos funciones de un contador de historias tradicional: *contar* y *cantar*.

5 Vivir, recordar, contar.

Ludo escribe, pero lo hace para sí misma. No tiene conciencia de estar contando una historia para alguien que la pueda leer en el futuro. El personaje, por lo tanto, se aferra a su derecho a expresarse y a dejar constancia de su existencia, dentro de los muros que ha erigido para defenderse de los peligros, reales o imaginarios, procedentes de un mundo exterior en plena efervescencia revolucionaria. Pero abdica de la expresión *oral*, de esa facultad de *contar* que la proyectaría hacia una comunidad a la que quiere permanecer ajena. Desiste, así, de la posibilidad de insertarse en la tradición cultural que la rodea y se aferra a su diferencia y, por ende, a su fragilidad. Como afirma el autor, “Todos podemos, ao longo de uma vida, conhecer várias existências. Eventualmente, desistências” (Agualusa, 2012, p. 55).

Ludo, al desistir de cualquier comunicación con el exterior, enrocada en un silencio que cree que la mantendrá viva, establece una conversación íntima consigo misma a lo largo de los años. Se escribe a sí misma en el diario y, una vez terminados los instrumentos que se lo permitían y las páginas del cuaderno, traza palabras en las paredes con carbón. Tiene la sensación de haber enloquecido y de seguir existiendo en un mundo onírico apartado de la realidad, cercano a la muerte. Afirma: “Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. Nesta casa todas as paredes têm a minha boca” (Agualusa, 2012, p. 100). Ludo, ante el peligro de comunicarse con otros seres humanos, confía su voz a objetos inanimados, inocuos, como las páginas de un diario y las paredes de su casa. Escribe un exorcismo a modo de poema desesperado, para ahuyentar la tentación de la muerte: “lavro versos / curtos / como orações / palavras são legiões / de demónios / expulsos / corto advérbios / pronomes / poupo os pulsos” (Agualusa, 2012, p. 122). Romper el silencio, aunque solo sea a través de la palabra escrita, permite expulsar los demonios interiores y liberar el alma de los tormentos y los miedos acumulados a lo largo de los años.

DEL OLVIDO A LA MEMORIA

Paralelamente a la reflexión sobre el valor y la necesidad del silencio como condición *sine qua non* la propia vida correría peligro, pero cuya superación supone paradójicamente un regreso a la vida, Agualusa inserta otra oposición binaria sobre la que construye su relato: el olvido y la memoria.

Desde su título, la historia despliega una batería de argumentos a favor del *esquecimento* como instrumento de salvación de un pasado y un presente violentos y amenazantes. Ludo llega a Luanda desde la provincia portuguesa de Aveiro tras una violencia - que el texto explica solo en los últimos capítulos - y su aislamiento social y su silencio buscan una sanación a través del olvido. Una vez alcanzada la independencia en Angola y tras la desaparición de la hermana y el cuñado, Ludo procura ser olvidada por los vecinos, algo que consigue gracias a su invisibilización y reclusión silenciosa en su apartamento. En la novela, prácticamente todos los personajes desean ser olvidados por sus congéneres; quien en época colonial fue un torturador y carcelero - en la temible prisión de São Paulo de Luanda - desea con toda su alma ser olvidado para poder reconstruir algo de su vida en una realidad políticamente cambiante. Quien fue prisionero, desea no ser reconocido por quienes lo encarcelaron, para evitar regresar a la cárcel.

Ludo, ante la confesión de quien asesinó a su hermana y su cuñado, treinta años después de los hechos, sugiere “Talvez seja necessário esquecer. Devíamos praticar o esquecimento” (Agualusa, 2012, p. 221). El sufrimiento de tres décadas provoca el derrumbe psicológico de la mujer, que plantea el olvido como único camino hacia una superación del dolor *individual*. Sin embargo,

Ludo no es solo un personaje femenino sutilmente perfilado por parte de Agualusa. Es también, y sobre todo, una metáfora de una Angola que se encuentra sumida en la tentación del olvido colectivo tras demasiados años de desolación, a la merced de poderes políticos inmisericordes con la población civil. Afirma Tavares: “O passado é muito difícil” (2023, p. 149). Ludo es una mujer que huye de su pasado (en Portugal) y su presente (en Angola) y abdica de su voz y de su memoria para subsistir; pero cuando recupera la voz y los recuerdos, opta por resistir frente a un relato oficial que impone lo contrario, en una parábola que la lleva a la recuperación de sí misma.

El poeta angoleño João Melo escribe “Querem proibir-nos a autêntica memória [...]. É que a memória, mais do que uma construção, é um dom Assustador.” (citado en Guerra Marques y Ferreira, 2021, p. 393). Recordar un pasado extremadamente difícil, sepultado bajo tres décadas de silencio, es un acto heroico de redescubrimiento de las raíces personales y colectivas. El personaje individual, y la comunidad a la que encarna, se enfrentan a un presente en el que se quiere recuperar la voz y la memoria como primer paso para no sucumbir ante el silencio impuesto. Si Ludo aún defiende la necesidad de *practicar el olvido* como estrategia de autodefensa, quien asesinó a su hermana rebate “O pai não quer esquecer. Esquecer é morrer, diz ele. Esquecer é uma rendição” (Agualusa, 2012, p. 221). El olvido ya no es una opción si el personaje/la comunidad se encuentra en ese “momento de espesso silêncio que parece anunciar um tempo novo e, vai-se ver, é apenas o exato momento que precede um novo dia” (Tavares, 2023, p. 153). El silencio es entonces un presagio de algo nuevo que va a acontecer, un nuevo día que nazca de premisas personales y/o históricas diferentes. La recuperación de la palabra propia, individual o colectiva, es la recuperación del tiempo (pasado) y la posibilidad de relatar las *estórias* para que la memoria perdure en las generaciones presentes y futuras: “A palavra é um pacto com o tempo. Mesmo que seja fissurado entre realidade e sonho, entre vivido e por viver, entre ruído e silêncio” (Tavares, 2023, p. 78).

Surge así un nuevo género literario imprescindible en un presente post-traumático que asiste al nacimiento de una realidad nueva: el género memorístico. El pasado más reciente, en el que parecía que los mañanas hubiesen *perdido la voz*, acompaña el surgir de la *memória* como género propio de la última literatura angoleña: “Reconstrói-se, com maior ou menor talento da palavra, a própria palavra: ajustam-se contas com a história e o presente continua... por resolver” (Tavares, 2023, p. 109). Agualusa es uno de los principales representantes del grupo de poetas y narradores que reconstruyen - en múltiples obras - a través de la palabra, o de su ausencia, las vicisitudes de una historia contemporánea atormentada y ampliamente silenciada desde las instancias del poder. Raul David, poeta angoleño, escribe en el poema *Memória*:

Os filhos da terra / Voltaram aos lares / Tocam batuque no quimbo / O eco dos cantares corta os ares; / Fervilhavam bebidas no jango / Está animado o terreiro. / O perdido encontrou caminho / Regressou quem estava longe / Foi reconstruída a aldeia / Mães preparam manjares / Crianças saltam, brincam. / Recebida a terra / Voltamos aos lares / Às nossas tradições (citado en Guerra Marques y Ferreira, 2021, pp. 512-513).⁶

Volver al hogar implica metafóricamente que ese hogar está hecho de palabras, de tradiciones, de oralidad y de música de los tambores, que en las culturas africanas representan un lenguaje en sí

6 Traducción del propio autor del poema originalmente escrito en lengua Umbundu titulado *Univaluko*

misimos. Implica que la palabra se convierte necesariamente en la base de una recuperada convivencia en el seno de la comunidad tradicional, en una aldea real o metafórica donde el pasado y el presente ya no asustan porque se pueden *recordar* y *contar*.

En un nivel profundo de lectura, la *Teoría* del título es un largo cuento en el que se entretajan silencio y palabra, olvido y memoria, para defender la necesidad de los segundos frente a los primeros. Un viaje de ida y vuelta, un recorrido de la memoria (la memoria colectiva de una comunidad acostumbrada a atesorar su pasado en la tradición oral) a la necesidad del olvido, para afirmar finalmente, de nuevo, la urgencia de la memoria, sin la cual no es posible llegar a una reconciliación nacional.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En tanto en cuanto creación ficticia y literaria, cabe finalmente reflexionar sobre la figura de Ludo como *mujer* (auto)silenciada por las circunstancias personales dramáticas y por los violentos acontecimientos revolucionarios de aquellos años. Desde una perspectiva social y cultural, es necesario reconocer que un personaje femenino encarna mejor que cualquier otro la opción vital del silencio y de la desaparición, fruto de la violencia y el dolor extremos. En la propia historia literaria existen no solo innumerables personajes, sino también numerosas voces poéticas femeninas que eligieron escribir sobre la experiencia del silencio (elegido o impuesto) o que sufrieron un prolongado silencio por parte de la crítica, olvidadas en sus logros estéticos o metafísicos. La elección de Ludo como símbolo de los seres silenciados a lo largo de la historia hace de ella el epítome del sufrimiento femenino, a caballo entre África y Occidente y entre pasado, presente y futuro.

El desenlace de la novela representa una consecuencia lógica de la propia existencia de Ludo. Tras 28 años de aislamiento en su apartamento, cae y se fractura el fémur, lo que la deja incapacitada para realizar ciertas tareas. Un niño la observa desde el exterior y decide acudir en su ayuda trepando por el balcón, convirtiéndose en su confidente y haciendo que la mujer, ya mayor, rompa su autoimpuesto silencio de décadas. Rompen los muros que la separaban del resto del edificio y se llega a la solución de ciertos misterios y crímenes sin resolver, incluido el de la hermana y el cuñado de Ludo. Se trata, por lo tanto, de un final feliz en el que se solucionan cuestiones dolorosas y se ajustan cuentas con el pasado. Recuperar el contacto con el mundo *real*, ya en paz después de demasiados años de guerra civil, supone para Ludo recuperar una *voz* propia con la que expresarse y ser *escuchada*. Supone también la posibilidad de mirar hacia atrás y establecer un contacto con su yo silencioso y silenciado, para llegar a reconciliarse consigo misma y con una vida marcada por el dolor y la violencia, tanto en Portugal como en Angola. Y supone recuperar la capacidad de *escuchar* a esos *monstruos* que la rodean, que se transforman ahora en *su gente* (p. 231). Empieza pues la catarsis final del personaje, que privada del sentido de la vista, agudiza el oído y el tacto, rompiendo las barreras sensoriales que la aislaban del mundo e integrándose en una comunidad pacificada de seres humanos, todos ellos víctimas de la época más sangrienta de la historia angoleña. En su muerte, Ludo se sueña a sí misma en la playa de Luanda, realizando aquello que supone una auténtica rebelión y una llamada a la esperanza. En compañía del pequeño Sabalu, su salvador, *recuerdan* (recuperan la memoria y derrotan el olvido), *hablan* (desafían los años del silencio, individual y colectivo) y *se ríen* (recuperan uno de los elementos más subversivos de la oposición a los regímenes autocráticos, la risa).

El silencio de Ludo es, metafóricamente, el silencio de un país entero, sumido en la violencia y el miedo. El sueño final de Ludo es, pues, el sueño de una Angola que necesita recordar, hablar – transmitir la memoria a las generaciones venideras – y reír, para conjurar los espectros de un pasado aún no del todo superado.

Escribe la poeta Marta López Vilar (2022): “... el silencio [...] tiene su principio y su fin en la escritura” (p. 9). Así, la palabra escrita se vuelve una promesa de futuro, de nuevas posibilidades, de superación de un silencio que garantizó la supervivencia, pero no puede garantizar la paz y la justicia: “faz falta a palavra grito a crescer por cima desse silêncio todo, construída livremente, com o respeito antigo pelo lugar, mas trazendo as novas do tempo, dos participantes e das promessas” (Tavares, 2023, p. 54). Para Agualusa resulta imprescindible superar el silencio para contar una historia y superar el olvido para construir una memoria, tanto individual como, sobre todo, colectiva.

REFERENCIAS

- Agualusa, J. E. (2012). *Teoria Geral do Esquecimento*. Alfragide: Dom Quixote.
- Amorós Moltó, A. (1982). La retórica del silencio. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 3(16), 18-27.
- Guerra Marques, I. y Ferreira, C. (2021). *Entre a Lua, o Caos e o Silêncio: a Flor. Antologia de Poesia Angolana*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Helgueta Manso, J. (2015). El poeta que escuchaba (en) la noche: silencio y despertar del lenguaje en el *Poema del Cante Jondo*. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 5, 189-207.
- Helgueta Manso, J. (2020). Indagación y rito: enunciaciones del silencio en Ada Salas y Marta López Vilar. *Studia Iberica et Americana*, 7(7), 175-192.
- Llansol, M. G. (2006). *Amigo e Amilga. Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- López Vilar, M. (2022). *Soñar con Orfeo. La hermenéutica del silencio y la escritura en las Elegies de Bierville de Carles Riba*. Gijón: Trea.
- Mendonça, J. L. (2022). *As Metamorfoses do Elefante. Fábulas Angolense*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Ondjaki (2020). *O Livro do Deslembamento*. Lisboa: Caminho.
- Ramírez Rave, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS*, 20, 143-174.
- Tavares, A. P. (2023). *O Sangue da Buganvília*. Lisboa: Caminho.