
Capítulo 3.

“El primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada”: la construcción de la mirada del narrador en “Ninguém matou Suhura” de Lília Momplé y *Terra de Lidia* de María Orrico

Eliana Díaz Muñoz

Un acercamiento a las literaturas del Índico⁷⁵ nos ubica, casi siempre, ante títulos tan celebrados como *In Antique Land* del narrador indio Amitav Gosh o *Paradise and By the Sea* del tanzano Aldulrazak Gurnah, autores que se encuentran entre las orillas indias y las africanas de un mismo océano. Pero, en ese conjunto discontinuo de obras literarias pertenecientes a esta amplísima área cultural, las producciones mozambiqueñas tienen un peso relevante y no exento de candentes debates. Si bien es cierto que, sobre la filiación de la nación africana de la costa occidental con las denominadas estéticas del océano Índico (Brugioni 104), recae cierta sospecha de blanqueamiento (Leite, *E então o Índico?* 5), esta emerge como una “plataforma real o imaginaria” (Noa 226) que expone subjetividades y existencias fragmentarias y en tránsito, con el fin de desajustar los límites territoriales y simbólicos de la nación “imaginada y pedagógica”. Es decir, aquella nación creada y enseñada desde instituciones gubernamentales, diferente de una “nación vivida o performativa”, tal y como lo describe Francisco Noa.

75 Ver sobre el Índico africano en Alpers y en Hofmeyr.

Esta exploración del motivo del Índico y de las tensiones entre océano, islas y sujetos insulares ha estado presente en las literaturas mozambiqueñas escritas en portugués desde sus comienzos. Comienzos que son ubicados a partir de los años treinta en el siglo XX, pero que ya da muestras de su existencia a finales del siglo XIX (Leite, *E então o Índico?* 48) con el poeta Campos de Oliveira (1847-1911). El escritor de ascendencia goana y nacido en la Isla de Mozambique será uno de los primeros en explorar los vínculos entre el paisaje marítimo y la afirmación ontológica del sujeto costero. Esto seguirá gravitando de una manera potente en la poesía y narrativa anticolonial, mas no con tanta fuerza como sí ocurrirá una vez disipado el fuego de las luchas anticoloniales e independentistas. Si bien el motivo es claramente referenciado en poemarios tan sobresalientes como *Reino Submarino e Ilha de Próspero de Rui Knopli*, entre otros, será ante el desencanto de las jóvenes generaciones de escritores frente al estallido de la guerra civil mozambiqueña y los tintes propagandistas de la literatura del momento que la referencia al Índico y las rupturas de fronteras imaginadas de la nación emerjan en una literatura de cariz intimista desde los años ochenta. El océano cobra los sentidos de una patria imaginaria donde fluctúa una historia común o bien permanece como el cuerpo erotizado de la amada o como el sendero deseado del poeta que se fuga de su realidad insostenible o el espacio donde yacen los vestigios de una historia fragmentada que necesita ser recompuesta y vuelta a narrar, incluso por sus propios cadáveres o fantasmas. Todas estas tematizaciones se encuentran de una manera portentosa en la narrativa de Mia Couto como en los poemarios *Amar sobre el Índico* (1984) y *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White hasta las más recientes voces de João Borges Coelho, Adelino Timóteo (2002), Sangare Okapi y Sergio Raimundo, solo para citar algunas referencias claves.

La escritura de mujeres en Mozambique también ha participado de este escenario y aporta una mirada hacia estas temáticas que no ha recibido tantos reflectores por parte de la crítica. Son más recurrentes los estudios sobre la poesía de gesto anticolonial de Noemia de Sousa con su libro *Sangue Negro*, poemas escritos entre 1948-1951 y publicados en

periódicos como *O brado africano*⁷⁶ o de las narradoras más recientes como Paulina Chiziane (2018) quien ya ha sido traducida al español por una editorial independiente en Colombia⁷⁷. Sin embargo, hay escritoras no tan conocidas en el ámbito hispanoamericano como las poetas Sónia Sultuane, Silvia Braganza (2015), Lica Sebastião (2015) (2011), la joven narradora Tatiana Pinto (2012) y la poeta y crítica Ana Mafalda Leite, que tratan con una riqueza estilística y técnica los más diversos temas y, en particular, lo que respecta a la constitución de la nación literaria, las corporalidades e identidades en conflicto, las búsquedas creativas.

En este concierto plurívoco, el trabajo de Lília Momplé presenta una vía interesante para revisar la tematización de los paisajes costeros e insulares y el cuestionamiento de los esencialismos identitarios a través de las relaciones que se experimentan en ellos. Momplé ha consolidado una carrera como cuentista con importantes reconocimientos en su país. Su voz, tremendamente irónica, repasa los efectos que la violencia del sistema colonial portugués dejó en las sociedades que integrarían posteriormente el Mozambique poscolonial. Nacida en la isla de Mozambique⁷⁸ en 1935, de ascendencia macua⁷⁹. A los diez años va a Lourenço Marques, hoy Maputo, a continuar los estudios secundarios. De allí, viaja a Lisboa a hacer el curso de asistencia social. A su regreso publica la primera colección de cuentos *Ninguém matou Suhura* y después de la independencia se ocupa de la secretaría de la Asociación de Escritores de Mozambique. En 1995 publica la novela *Neighbours* y en 1997 *Os olhos da cobra verde*. Ha sido galardonada con el Premio da Novelística en el Concurso Literário do

76 La compilación de estos poemas es realizada en 2001 por la asociación de escritores mozambiqueños (AEMO) y luego por la editorial brasileira Kapulana en 2016.

77 Se trata de *El alegre canto de la perdiz*.

78 La isla de Mozambique es una ciudad insular perteneciente a la provincia de Nampula en Mozambique. La isla fue un enclave de relaciones comerciales, habitada por población diversa: macuas, goeses, hindúes, musulmanes y portugueses. Perteneció a una red de ciudades portuarias en la costa índica que dependían del sultán de Zanzíbar antes de la llegada de los portugueses. Era territorio para la jurisdicción de un jeque, de cuyo nombre proviene el de la isla y el país, Hassani Moussa M'BiKi, alrededor del siglo XI.

79 El pueblo macua es una nación étnica ubicado en el norte de Mozambique, de origen bantú. Su lengua es el emakua. Los macua fueron esclavizados y traídos a las plantaciones de Brasil y el Caribe por portugueses. Existen registros en *Los negros esclavos* de Fernando Ortiz de su presencia en Cuba, junto con mandingas, ibos, ararás y yorubas, entre otros pueblos.

Centenário de Maputo, con el Premio José Craveirinha de Literatura (2011) y con el Premio Caine para Escritores de África (2001)⁸⁰.

Entre tanto, María Orrico nació en Mozambique, "que era en ese momento colonia de ultramar portuguesa," en 1971 y reside en Lisboa. Tuvo una larga estancia en las islas Azores, de cuya experiencia surge *Terra de Lúdia* en 1994, novela que recibió el premio literario de la Cámara Municipal de São Roque do Pico. Con Orrico sucede un fenómeno interesante: si bien no es reconocida dentro del canon de escritoras mozambiqueñas por su retorno a Portugal y porque las temáticas abordadas en su novela la inscriben en el capítulo de narradoras azorianas, sí que es recuperada en el epígrafe del poemario *Mesmos barcos ou poemas da revisitação do corpo* del joven poeta mozambiqueño Sangare Okapi, en un gesto que Jessica Falconi lee como una remisión a la experiencia diaspórica mozambiqueña. Esto trae consigo, según Falconi, la reconfiguración de un imaginario sobre la hibridez y la insularidad que constituye un lugar donde "instauram múltiplas e insuspeitadas conexões" (Falconi 58). Es de anotar que, por ejemplo, en el 29 Colóquio da Lusofonia (Governo dos Açores), la novela que tratamos en este capítulo es referenciada dentro del panel de autores extranjeros que tratan la azorianidad y no como autora portuguesa o continental. Entonces, tendríamos aquí la oportunidad de comparar dos figuraciones de la mirada sobre los territorios y cuerpos insulares desde el Índico africano y el Atlántico.

De igual modo, este capítulo avanzará en las dos rutas presentadas por las escritoras que, pese a sus trayectorias dispares, resultan complementarias, en cuanto nos permiten observar la interrelación entre las formas de construcción de la mirada sobre los cuerpos de los personajes femeninos y sobre el espacio que estas escritoras ocupan desde dos situaciones particulares de creación: una reconocida en el ámbito nacional mozambiqueño y otra cuya nacionalidad literaria en diáspora la ubica en un espacio fluctuante. Llama la atención que ambas describen una experiencia de insularidad ambivalente: bien puede

80 Lília Momplé también es ampliamente reconocida en el contexto africano y fuera de este. Fue la primera autora mozambiqueña en publicar en African Writers Series de la Editorial Heinemann, donde también ha sido editada la obra de Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o, Steve Biko, Ama Ata Aidoo, Nadine Gordimer, Buchi Emechet, entre otros reconocidos autores africanos.

significar tanto la prisión de donde no pueden escapar como el refugio en el cual reconstruyen su yo maltrecho. Se analizará, pues, el cuento “Ninguém Matou Suhura” publicado en la colección homónima de Lília Momplé en 1988 y la novela *Terra de Lidia de Maria Orrico*, publicada en 1994, mediante una metodología comparatista interliteraria que procure formular un paralelismo contrastivo (Domínguez et al. 51) que rehúya de las generalizaciones y, por el contrario, vaya tras las particularidades y diferencias entre las poéticas de las autoras, aun cuando estas compartan una misma lengua y, quizás, una misma tradición literaria. El trabajo estará dividido en un apartado que, a su vez, tendrá dos secciones. El apartado titulado “Miradas” expone la reflexión teórica que guiará el análisis. En la primera sección de este apartado se trata el relato de Momplé y en la segunda nos dedicaremos a la novela de Orrico. A partir de la lectura de ambos, desarrollaremos los modos de posicionarse del narrador, su focalización; la relación entre los espacios elegidos para narrar y la encarnación de un tipo de mirada; los recursos narrativos con los cuales se expone la carga emotiva de la mirada de la voz enunciante y los propósitos narrativos de cada texto.

Miradas

Casi siempre, cuando nos disponemos a analizar la construcción de la voz narrativa en un relato, atendemos a su constitución gramatical y enunciativa. Nos preocupamos, bien sea por describir la distancia narrativa entre el dador y lo enunciado o por develar sus posicionamientos ideológicos relacionados con su pertenencia a un determinado grupo social y con la manera en que presenta, experimenta y juzga las acciones contadas. Es decir, usualmente, atendemos al narrador como un sujeto del discurso que participa de la situación comunicativa del relato en cuanto alguien que “menciona”, “sugiere” u “oculta” lo que sabe por sí mismo o porque es omnisciente u omnipresente o porque un sujeto tercero se lo ha revelado. Pero es menos frecuente que pensemos en el narrador como alguien que cuenta lo que ve o ha visto u otro actante más ha percibido. A no ser que nos preocupemos por los mecanismos, las modalidades de la focalización, seguimos concentrándonos en la manera

en que el contenido de lo enunciado construye y significa una entidad discursiva llamada narrador.

La intersección entre los estudios visuales y los estudios literarios, en medio del reciente giro icónico o pictorial (Mitchel; Moxey) de las humanidades, ha derivado en un mayor interés en el funcionamiento de las narraciones literarias en cuanto imágenes o secuencia de imágenes que nos son otorgadas por un sujeto que ve el hecho narrado. Aquí, la sentencia barthesiana que asume que la imagen fija o móvil es un soporte del relato (Barthes 7) invierte sus términos: la narración, puesta en el soporte lingüístico, es también imagen. Y, en efecto, debería ser tratada según esta condición.

Ahora, ¿qué implica tratar a las narraciones en cuanto imágenes? Quizás, para responder esta pregunta primero debamos saber qué se entiende por imagen. Según Boehm (28), la imagen emerge gracias al desnivel en el contraste en un plano uniforme. Supongamos que, como en el cuento de Virginia Woolf “Una mancha en la pared”, existe un muro blanco y completamente liso al que se le inflige una marca, una ligera intervención de color. Esta señal se convierte en sí misma en una diferencia que genera en la espectadora toda suerte de presunciones, elucubraciones. A esta intervención, Boehm la denomina “diferencia icónica” (32). Tal discontinuidad o diferencia implica una lógica del mostrar o de la mostración. La imagen muestra algo del mundo. Esto es, se comporta como una deixis o categoría gramatical que señala un posicionamiento espaciotemporal: aquí, allá, ahora. La imagen, en cuanto deixis, exige que su creador-dador-espectador se encuentre localizado, encarnado. Esta encarnación, dice Boehm, “precede a la locución y no a la inversa” (Boehm 32), por lo cual propicia que en su análisis no se desatienda la interrelación entre quien ve, quien crea u organiza el enunciado, quien narra y quien espera escuchar lo narrado dentro de un espacio. Muchas veces, todos estos posicionamientos identitarios funcionan y se rastrean dentro del relato, de la imagen.

Quien ve es el sujeto enfrentado a la experiencia directa o indirecta que luego será tomado por material u objeto de la narración. El lector-espectador puede acceder e, incluso, ocupar el lugar del observador,

apenas desde lo que este le permita conocer. Por tanto, en lo narrado estarán las huellas de la mirada que ese observador ha configurado para un mundo.

Llegados a este punto, es preciso que hagamos una distinción entre ver y mirar. Para Mieke Bal, mirar es un acto "profundamente impuro"⁸¹ (9) no apenas el resultado de un proceso fisiológico que involucra a los órganos de la percepción visual. Una vez, el ojo y las terminaciones nerviosas reciben, transportan y convierten las ondas lumínicas en información codificable en nuestro cerebro, se produce simultáneamente ese "acto cognitivo-intelectual que interpreta y clasifica" (Bal 9) los datos recibidos con la interferencia de otros sentidos mientras configura y carga de afectos aquello interpretado. Por tanto, según Merleau Ponty, citado por Jay, la mirada no es propiedad de un único sentido, la visión, ni esta es esencialmente visual, "y mucho menos se encuentra en nivel superior respecto al resto de sentidos" (Jay 236). En consecuencia, si no hay sentidos puros, entonces, hay textos y medios de expresión, de representación mixtos. Por tanto, la literatura y la música también están cargadas de imágenes y de miradas que las producen. Para reforzar esta idea, Bal también recurre a Ernst van Alpen a fin de señalar que "los actos de visión" pueden ser el elemento que mejor articule los textos literarios estructurados a partir de imágenes, aunque estos no contengan figuras o ilustraciones "visuales".

Una vez presentadas estas formulaciones teóricas, indagaremos en los textos la manera en que se efectúan los actos de visión, de qué afectos se cargan y qué nos dicen del sujeto que "ve" o ha visto lo que narra.

"Ninguém matou Suhura" o la mirada etnográfica

"Ninguém matou Suhura" es un relato de extensión mediana, dividido en tres partes que señalan el curso temporal de la narración: "El día del señor Administrador", "El día de Suhura" y "El final del día". En la primera, se relatan los eventos relacionados con la vida del

81 Traducción propia.

principal funcionario del Imperio portugués en la Isla de Mozambique. El Administrador es un hombre en la plena adultez y todavía convencido de sus incuestionables dotes masculinos, pero preso del tedio de un matrimonio y unas relaciones familiares poco satisfactorias. Este hombre emprende las labores diarias que demuestran la situación de clase en la cual se encuentra: puede tomar un desayuno con tranquilidad, ser recogido por su chófer que conducirá tanto el automóvil como el “riquexó” donde dará un paseo vespertino. Al llegar a su despacho, recibe la visita del policía Aldulrazak, que le dará noticias del encuentro que le ha sido encomendado preparar para el día en curso: en días anteriores, el Administrador se había cruzado en las calles de la Isla con una joven y quedó extasiado con su belleza. Parecía que ya era una práctica común que este se permitiera tener encuentros sexuales con mujeres y niñas que le despertaran ese deseo que hallaba perdido en su relación conyugal. Aprovechándose de la ventajosa circunstancia en la que se encuentra, usa su poder para encargar al cipayo la tarea de disponer todo para que la muchacha, de nombre Suhura, acepte. Este concerta, no sin poca dificultad, con la abuela de la menor, puesto que esta es huérfana. Por lo demás, asistimos al resto de actividades en las que se sumerge el día de la máxima autoridad de la Isla: conseguir un rico tejido indiano para su esposa o resolver los conflictos familiares que involucran a Manuela, su hija mayor. La joven se resiste a cumplir las tácitas normas coloniales que prohíben las relaciones afectivas interraciales y cuya actitud se ha convertido para el administrador “en una espina atravesada en su amor propio”⁸² (Momplé 57).

En el otro apartado, titulado “El día de Suhura”, el lector conocerá los pormenores de la vida de Suhura. Como al señor Administrador, el narrador también nos presenta algunos datos de su historia que permitirán observar la asimetría entre ambos: la chica no tiene estudios, es huérfana de padre y madre, y “extremadamente pobre”. Suhura pertenece a la capa más vulnerable de la sociedad colonial. Por datos del pasaje dedicado al administrador, sabemos que es casi una niña, de rostro hermoso y de origen macua. Pasa los días en compañía de la abuela, quien le canta canciones, y con las amigas que la acompañan a la playa a recoger

82 Traducción propia.

camarones. Todo parece pleno y feliz hasta que la abuela le anuncia lo que acontecerá. Ha sido pactado, a pedido del Administrador, un encuentro con la joven. El lector también conocerá la manera en que se estableció el contacto entre el policía Abdulrazak y la abuela de Suhura: una cadena de intermediarios donde participa una antigua meretriz del pueblo. La abuela aceptó no sin poco temor ni poca astucia. Pidió extender la fecha del encuentro para tratar de inventarse una treta que le permitiera salvar a la nieta de ese trance. El día nefasto llegó y no hubo poder humano que cambiara el destino de Suhura.

La última es la más breve de todas y refiere el momento en que la joven se halla en la habitación junto al Administrador. Las expectativas del hombre se ven confrontadas con una pequeña aterrorizada que nada tiene que ver con "las negritas bien industriadas que lo esperan en la cama" (Momplé 70). El miedo hace que ella no se resigne y resista con todos sus dientes a la embestida del señor. Traban una lucha "sorda e feroz" que es sellada por el grito ronco de Suhura. Solo al sentirla inmóvil, el Administrador descubre que está muerta: "una flor de sangre le contorna los magros muslos" (Momplé 71). Embebido en su poder, no alcanza a imaginar que fue él, en todo caso, el causante de la muerte y comienza a ser interrogado por su propia consciencia. No obstante, con suprema frialdad, descarga de nuevo en el policía la tarea de hacer entrega del cuerpo a la abuela. La voz narradora, que no deja de ser irónica, anticipa que el cipayo parece ya habituado a "lidiar con muertes imprevistas" (71). Comienza el viaje de retorno del cuerpo muerto de la joven al barrio de casas de palma. Al recibirlo de manos del policía, la abuela acusa a la autoridad de haber matado a su nieta, pero, el cuento cierra con la negación de este hecho.

Como se contaba en el argumento, "Ningún matou Suhura" elige tres grandes eventos que componen la totalidad de la narración. En el primero de ellos, la voz enunciante se sitúa en el interior de la habitación del señor Administrador donde se encuentra reparando su imagen frente al espejo. La voz narradora sigue la rutina habitual antes de emprender su trabajo y lo acompaña en el recorrido hasta su despacho. En ese momento, y ante la presencia del policía Abdulrazak, el narrador vuelve al pasado para contarnos los pormenores del primer contacto con una

joven desconocida de la etnia macua en una de las calles de la isla. En el segundo momento, la voz se instala en la habitación de Suhura, en una casa en los barrios de casas de palma, muy cercanas a la playa, con el fin de mostrarnos cómo funciona el mundo de este personaje y, de ese modo, el lector pueda contrastarlo con el del Administrador de la Isla. El último episodio también tiene lugar en un espacio interior, privado: se trata de la habitación convenida con una antigua meretriz y allí presenciaremos el combate, la violación y el asesinato de Suhura.

Al internarse en estos espacios privados, el narrador observa los mínimos detalles que componen una vida y que anticiparán el curso de los hechos. Por ejemplo, en esa escena del Administrador frente al espejo, el sujeto que ve y narra se concentra en los rasgos corporales que refieren la condición psicológica y el estatus social del personaje. Cuando el narrador posa sus ojos en “el último botón color de almendra” de su uniforme de safari⁸³, quiere que nos fijemos en una parte de ese cuerpo que, pese a que comienza a mostrar signos poco saludables, todavía le entrega cierta “elegancia”. Lo mismo sucede con signos de la edad en su rostro en los que no repara. El narrador también nos dice que su bronceado es saludable, lo que supone que él no es un trabajador como el resto de las personas en la Isla. Él es un funcionario con privilegios que dispone de medios para estar saludable y de buen ánimo. Esos detalles, aparentemente frívolos, nos exponen una personalidad con significativo amor propio que no teme al paso del tiempo porque siente que puede controlarlo y obtenerlo todo, tal y como nos lo deja saber el narrador a partir de los cargos públicos que el personaje ostenta.

O senhor Administrador acaba de abotoar o último botão do safari cor de amêndoa. A imagem que o espelho lhe devolve não lhe desagrada. A parte da gordura incipiente na zona da cintura, o corpo conserva uma elegância maciça aos seus quarenta e oito anos. O rosto também lhe parece aceitável: nen sequer repara nas bolsa flácidas ao redor dos olhos e no duplo queixo que há anos vem se desenvolvendo e o fazem parecer-se vagamente com uma rã. O senhor administrador repara apenas no cabelo, que ainda mantém a cor castanha, no bronzado saudável da pele e nas sobrancelhas, de arqueado perfeito, emoldurando os olhos oscuros e vivos. Sente-se em perfeita forma quanto ao seu aspecto físico. Além disso, tem plena consciência

83 Todas las traducciones al español del relato y la novela contenidas en los párrafos de análisis son propias. De igual modo, se incluirán las citas en el idioma original para facilitar el análisis literario y la aproximación directa del lector al texto.

da aureola que lo envuelve, debido a la elevada posición que ocupa en la Ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara. (Momplé 49)

No obstante, cuando se trata de presentar a Suhura, en la segunda parte, son otras referencias en las que se detiene. Al narrador le interesa la cantidad de luz que hay en el espacio, que anuncia no solo el comienzo del día, sino las situaciones que tendrán lugar. Del mismo modo, ese grado de luz percibido es acompañado de sensaciones relacionadas con la percepción espacial y de tacto y temperatura. La acentuación en estos datos viene acompañada de comentarios, confidencias y juicios que bien pueden incitar en el espectador inferencias, predicciones o bien pueden anticiparle el curso de la narración. A diferencia del procedimiento efectuado en la presentación del personaje masculino, cuando la voz narradora quiere mostrarnos a la protagonista femenina recurre a descripciones de su estado interno y a detalles de su historia familiar. La voz parece identificarse y tomar partido por ella, a quien en líneas anteriores, la ha perfilado como una joven, cuyo rostro ha causado una impresión en el Administrador, imposible de definir: de "ojos húmedos e inconscientemente irónicos", "de piel aterciopelada", de "dientes espumosos" Por eso, en el instante en que este observador-narrador tiene que instalarse en el espacio íntimo de Suhura, anota el estado de su espíritu y las condiciones de vida, muy lejanas de las exhibidas por las clases dominantes: "Na penumbra de se quarto exiguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, orfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes do dia findar" (Momplé 62).

El narrador también se encuentra atento a la manera en que se intercambian las miradas entre los personajes. Su relato no estaría completo si no expusiera a la interpretación de los destinatarios la carga de sentimientos o sensaciones que ellas contienen. Para ilustrar mejor, volvamos sobre el episodio de inicio en el cual el Administrador lanza a su esposa una mirada que "consigue arroparla toda", mas esta solo puede dar lugar "a un sentimiento ambivalente de ternura y repugnancia" (Momplé 49). Sin embargo, ella lo mira con "ojos brillantes de admiración" (Momplé 51), lo cual nos demuestra la relación desigual y paradójica

en la que se encuentran. Por las anotaciones perspicaces del narrador, sabremos que este sentimiento ambiguo y esa falta de reciprocidad en los afectos emergen de un matrimonio forjado en ambiciones, maltratos a sus subalternos, sacrificios y, puntualiza el narrador, un amor conyugal que parece ya haber apagado su llama. La relación conyugal es apenas un mecanismo más (dentro de todos los usados) para seguir sosteniendo los privilegios que ostentan: él quiere a alguien que le refuerce su amor propio y poder con una mirada de “admiración”, ella desea a alguien que pueda mantener su nivel de vida:

Continua a observar a esposa através do espelho. D. Maria Inácia é na verdade uma mulher que o tempo maltratou impiedosamente. Está deitada na cama, recostada a um montão de almofadas e fala ao telefone com uma profusão de frases exclamativas. Aliás, a cama e o telefone constituem há muito o pano de fundo da sua vida. Desde que dera á luz a o último filho, alegando uma fraqueza geral, em parte verdadeira, recusase a sair da cama. A não ser para tomar as refeições com a família na sala do jantar, ou quando é absolutamente necesario cumprir as suas obrigações de primeira dama da Ilha De resto, recebe as amigas, a modista, a cabelereira no quarto, e sobre tudo telefona no quarto. (Moplé 50)

Vemos el cuerpo de la mujer desde la mirada del Administrador que se nos ofrece mediada por el espejo. Este mecanismo usado por el narrador parece indicarnos, igualmente, un juicio sobre el personaje mediado por la visión que otro tiene de sí mismo y de un tercero, en este caso el Administrador y su esposa. Es la imagen de una persona desgastada, enferma, apoltronada entre sus almohadas, la que al esposo llena de “ternura y repugnancia” mientras que a los lectores provoca malestar y pesar e, incluso, una risa malsana, al mostrarnos una condición que, pese a ser elegida por el personaje femenino (tal vez para salvarse de algunas obligaciones), no deja de ser también producto de una convención social: la mujer dependiente, bien arreglada y dispuesta para su marido, dedicada a asuntos triviales –como quiere enfatizar el narrador–.

Otro punto para tener en cuenta en esta construcción del sujeto que ve y narra el relato es la elección de los adjetivos u adverbios con los que cualifica las situaciones, los objetos y las acciones percibidas. La distinción entre sensaciones visuales o táctiles que estos describen, por momentos, parece quedar suspendida y en otros intenta ser reforzada. Por ejemplo, cuando retrata a Suhura como alguien de “ojos húmedos

e inconscientemente irónicos”, “de piel aterciopelada”, de “dientes espumosos” o al policía Abdulrazak como un “negro gordo e untuoso” (53) suele apelar, en cierto sentido, a la sinestesia, mientras que para referirse al mobiliario de la oficina del Administrador recurre a palabras que tienen un mayor grado de precisión: “libros ricamente encuadernados que llenan el estante ... Todo parece respirar la autoridad y la comodidad que tanto aprecia” (53). Así se crea, en la estética de narración, una suerte de armonía que hace que el texto no se decante en demasía por un lenguaje poético. Un lenguaje recargado de recursos retóricos podría poner en riesgo la intención principal del texto: presentar el funcionamiento desigual de una sociedad a partir de los pormenores de un hecho bastante frecuente: la violación y muerte de quien se encuentra en situación de comprobada vulnerabilidad.

Es de particular interés para este análisis entender cómo se posiciona y dónde se ubica el narrador en el momento en que se perpetra el acceso sexual violento de Suhura. La voz narrativa, mediante una focalización interna, se concentra en los gestos y sentimientos que le genera el “miedo patente” con que la joven repara en el Administrador. Desde la apertura de la puerta de la habitación, quien nos narra sigue las acciones desde el hombre y sabe lo acontecido en otras oportunidades “Está habituado a encontrar negritas bien industriadas que lo esperan en la cama. Es cierto que algunas esconden el rostro, avergonzadas y medrosas. Otras hasta consiguen aborrecerlo, tal es la resignada tristeza con la que se entregan” (Momplé 70). Por estas palabras, sabremos no solo que han existido víctimas anteriores a Suhura, sino que la respuesta de ellas ante los hechos ha sido diferente. En las otras ocasiones, el señor Administrador ha vencido y ha gozado sin mayores perjuicios de sus privilegios. Pero esta vez ¿habrá una entrega resignada?

El narrador rastrea las emociones que ese miedo profundo de su víctima va dejando en el opresor. Lo que comienza con un gesto de contrariedad, se va transformando en indignación hasta llegar a ser una rabia sofocante. Emociones que han sido encendidas por la ironía de la mirada de Suhura, gesto que ha identificado también en la “inquietante mirada” de su hija Manuela quien, como ya decíamos, se rehúsa a cumplir con las normas del *apartheid* que le prohíben casarse con un joven negro.

Entonces no es, propiamente, el miedo de su presa lo que le ocasiona tales emociones, sino la evocación que este le provoca: un desacato mayor no solo como primera autoridad de la Isla y representante del poder colonial, sino como autoridad de la institución familiar y modelo de masculinidad. Así pues, el deseo se ha transformado en desagrado y en una resolución ambivalente: “ya no sabe si quiere poseer o matar a esa negrita que osa resistir a su voluntad y que, pese a estar subyugada por el cuerpo posante, escupe y muerde como un animal acorralado” (Momplé 71).

Sin embargo, y aunque toda esta descripción ha expuesto al personaje femenino como cuerpo vulnerable y vulnerado, también el narrador se esfuerza por acentuar la “lucha sorda y feroz” que ha decidido trabar con su perpetrador. Una lucha con las armas más inmediatas: los gestos de desaprobación, la precaria fuerza física de sus dientes, la agitación con la que intenta escabullirse. Mas nada de esto le alcanza para salvarse. El hombre ha descargado toda su fuerza “indiferente de las consecuencias” (Momplé 71) y, de Suhura, apenas, el narrador refiere un grito ronco y su inmovilidad.

O senhor administrador só se apercebe do tal silêncio e inmovilidade quando, já de pé e meio vestido, repara que a rapariga não se levanta da cama. Observa-a melhor e não é preciso tocarlhe para ter a certeza que está morta. O corpo inerte conserva uma obstinada actitude de recusa e uma flor de sangue contorna-lhe as magras coxas. (Momplé 71)

La narración, al estar situada desde la mirada del violador, en parte desde su conciencia y en el tiempo presente de los hechos, aproxima a los lectores hacia inferencias cargadas de ambigüedad, tal y como el mismo Administrador lo refiere y lo siente. Aunque en el cuerpo de la víctima está la marca del arremetimiento con violencia: “una flor de sangre le contorna los magros muslos”, él duda de que esa sea la causa de la muerte. La arrogancia y la naturalización del abuso contra las jóvenes, no le permite ver que el crimen no solo se consumaría apenas con el asesinato, sino que ha comenzado desde la planeación del encuentro al coaccionar a la abuela de la menor y, por supuesto, a la joven, a un encuentro sexual que no consiente, hasta su acorralamiento en la habitación.

Para além de um irritado espanto, o senhor administrador sente apenas uma estranha curiosidade em conhecer a causa da morte: teria violentado á rapariga de

modo que lhe provocase uma hemorragia fatal ? ou no medio na estúpida agitação , teria ela propia batido com a nuca na cabeceira na cama? Ou morrerá de puro susto? Interrogando-se assim íntimamente, acabase de se vestir e sai do quarto, sem voltar uma só vez. (Momplé 71)

Con este movimiento desde el exterior de las miradas hasta las preguntas que circulan en la consciencia de los personajes, y particularmente del perpetrador de la violación, el narrador compone una radiografía del funcionamiento desigual de la sociedad colonial, al mismo tiempo que alegoriza la lucha y la muerte de Suhura como sujeto vulnerable, las que, refiere el narrador, se vienen ocurriendo en otras zonas del país. Al principio el cuento, como si se tratara de un diario etnográfico, anota la fecha en la que se desarrollan los eventos: noviembre de 1970. La lucha armada por la Independencia de Mozambique ya había comenzado en 1964. Para la época en que tiene lugar la narración, la escalada de violencia va en aumento y no faltará poco para que, al igual que el Administrador, las fuerzas portuguesas se pregunten: "será possível que um día tudo isto nos deixe de pertencer?" (Momplé 53). La lucha y el asesinato de Suhura es una alegoría de este combate que va dejando como víctima a la población más vulnerable, pero que, por esta misma vulnerabilidad, es quien se resiste a la arrogancia del poder colonial. Sin embargo, también en el año de publicación de la colección de relato donde aparece "Ninguém matou Suhura", 1988, se libra otra guerra que cubre el período posterior de la independencia hasta 1992 cuando se firman los acuerdos de paz en Mozambique. Se trata de la guerra civil entre las fuerzas Frelimo y Renamo⁸⁴. La muerte de Suhura es, en suma, la constatación de lo que el narrador e historiador mozambiqueño Joao Borges Coelho define como el "enraizamiento social de la violencia" (328) violencia masculinista y etnocida heredada de la ocupación colonial y que ha dejado marcas profundas en su estructura social.

El relato parece enfatizar en una de estas marcas. Se trata del "pacto de silenciamiento" impuesto por el poder colonial y sus intermediarios, representados tanto en la figura política y administrativa en la persona

84 Hablamos del Frente de Liberación de Mozambique, guerrilla de orientación marxista que luego se constituiría en partido y que gobierna al país desde la independencia de Portugal. Renamo corresponde a las siglas de la Resistencia Nacional Mozambiqueña, la que fuese una fuerza armada anticomunista, cuya formación era apoyada por gobiernos colonialistas de Sudáfrica y Rodesia, y hoy constituye un partido de tendencia de derecha.

del Administrador como en la fuerza de control del orden signado en el policía Abdulrazak. Y decimos silenciamiento y no silencio porque se trata de una acción impuesta, ordenada por una fuerza externa al sujeto silenciado. Para observarlo mejor, vayamos hasta el final del relato cuando el policía es el encargado de entregar el cadáver de la joven a la abuela. Cuando la humilde mujer ve llegar hasta su casa al representante del orden con el cuerpo de la fallecida, no se contiene y explota en un grito que es acallado por este: “Não grita, vela. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Comprende? A avó comprede muito bem” (72). La abuela, pese a que reconoce la identidad del ejecutor del crimen, es obligada a callar y dice el narrador que esta “comprede muy bien”, es decir, que dimensiona las consecuencias que traería para su persona emprender una denuncia. No hay forma de ganarle a esa concentración de poder, no hay quien pueda protegerla. El título del relato refiere, entonces, esa negación de la aniquilación de los cuerpos vulnerables y de cualquier posibilidad de verdad al respecto por las vías del derecho y la ley, por tanto, la literatura se convierte en ese espacio donde se exponen y disputan las versiones sobre la actuación violenta que no pueden ser dichas en otro espacio.

Como anotábamos en la formulación teórica, la mirada no solo es un acto cargado de emociones, sino que además está localizado, encarnado y, en consecuencia, toda imagen que se produce a partir de ella será profundamente deíctica: señala una conjunción de tiempos en un espacio dado. Este espacio en el relato es, sin duda, la isla que cobrará diversas significaciones conforme a quien sea el personaje que la experimente. Para el señor Administrador, en efecto, la isla se reduce al objeto de sus pasiones y placeres. Concentrado en sí mismo, los paseos vespertinos le sirven para “aspirar con delicia el aire impregnado de *maresía*” (52) y así tiene un distractor para no ver más allá y seguir alimentando su narcisismo:

Pasa por las casas antiguas y repletas de historia, construidas con la sangre y el sudor de los mozambiqueños que jamás las pudieran habitar. Mas eso no interesa al señor Administrador. O que na realidade lhe importa sempre que percorre o trajeto entre o palacete e a Câmara Municipal é sentir o respeito, a deferencia e até o terror que sua presença infunde as pessoas. (52)

Para Maria Inácia, la isla ha sido el sustento de su nivel de vida y el lugar donde le ha servido a su esposo de apoyo "inestimable" en una carrera de ascenso social mediante la explotación de esclavos y campesinos. Así pues, que no puede ser menos repugnante para ella encontrarse con el exterior del espacio insular, al punto de provocarle malestares corporales, porque no puede evitar recordar las acciones que despliegan "cargos de conciencia que calmaban rápidamente con obras de caridad" (50). Entre tanto, a los ojos de Suhura esta isla cobra, por supuesto, otro sentido. Ese es lugar de nacimiento y trabajo. En las orillas de las playas va con otras amigas a recoger mariscos. Sus paseos, a diferencia de los del Administrador, revelan otro rostro del poblado, sin casas antiguas, pero sí de palmas, sin calles pavimentadas, casa sin teléfono, pero con el agua suficiente para las necesidades del día. La visión del narrador sobre la isla desde la focalización en Suhura nos entrega un retrato de la ciudad segregada, puesto que como dice Franz Fanon (2011), "el colonialismo es incapaz de procurar a los pueblos colonizados las condiciones materiales susceptibles de hacerles olvidar su anhelo de dignidad" (165). Desde la playa, Suhura también contempla "soñadoramente" las pequeñas islas de Goa y de las Cobras que cortan "el azul infinito del océano" y también "aspiran con placer el olor intenso a la marejada e es la brisa suave una caricia en los rostros" (64). La experiencia placentera de contemplación del paisaje insular no está centrada en sí misma, sino que, más bien, es una experiencia compartida, comunitaria, que vincula a las otras chicas que comparten con ella la labor de la pesca. Al tiempo, constituye su medio de subsistencia económica y espiritual.

En síntesis, la voz narrativa recurre, como hemos descrito, a diversos procedimientos para hacer visibles estas tensiones situándose en el campo de visión de cada uno de los personajes implicados y detalla la disposición de sus cuerpos como territorio donde se marca o se reafirma la violencia estructural. Quien ve y narra lo sucedido actúa como una especie de etnógrafo que observa y registra esos pormenores que develan la desigualdad en una sociedad jerarquizada a partir de categorías étnico-raciales, genéricas y de clase. Esta percepción no es ajena a las sensaciones y emociones que se desprenden de lo observado al tiempo que van dejando espacio a comentarios y juicios con tintes de humor, a veces con una risa sardónica frente a la mediocridad del Administrador

o del policía, frente a la frivolidad de la primera dama de la Isla, pero, sobre todo, esta mirada de la voz narrativa quiere forjar una memoria frente a la borradura de lo sucedido. De ahí que será importante mostrar todas las perspectivas posibles, acudir a digresiones como cuando quiere mostrarnos el estado familiar del Administrador que será importante para entender los motivos que lo impulsan a querer reafirmar su poder en el cuerpo de Suhura; y también se concentra en la aprehensión del espacio insular a partir de la mirada como un correlato de la forma en que relacionan los sujetos con el paisaje y con los cuerpos: fascinación, contemplación, deseo, explotación, violación.

***Terra de Lidia* y la mirada de la poeta-cronista**

Terra de Lidia refiere el viaje y la estancia de una mujer residente en Lisboa, hasta la isla de Faial en el archipiélago de los Azores. Lidia es el nombre de esta protagonista que huye de una relación amorosa fallida y busca consuelo en un antiguo amigo, João, quien le ofrece una casa en la isla para que pase una temporada mientras recupera la voluntad de vivir y experimentar la felicidad. Una vez en este lugar conoce a Tomás, un hombre ciego, que la guiará tanto por la nueva geografía como por una forma desconocida de enfrentar sus temores e inseguridades, su cansancio vital. Lidia sube con él hasta el pico más alto de la Isla. Este recorrido le significa una experiencia estética inédita: prueba sabores de plantas desconocidas, observa colores y texturas que nunca había explorado. En contraprestación, Lidia traduce en sonidos lo observado para que Tomás pueda participar con ella de estos hallazgos. Encuentra en la descripción de una sinfonía, la manera propicia para comunicarse con su compañero de viaje. También habrá lugar para inventar narraciones en las que ella dejará, dispersos, fragmentos de su propia historia.

En sus recorridos por las islas que conforman el archipiélago, Tomás se va aproximando a Lidia y entre ambos surge una relación erótica que le permite a ella superar los miedos heredados de su antiguo matrimonio. No obstante, cuando estos se disponen a la visita de una nueva isla, aparece Federico, el exmarido de Lidia, e intenta convencerla de volver con él a Lisboa. En ese momento, el personaje femenino se rebela y se niega a

acceder a esta petición. Federico retorna derrotado mientras Lidia decide permanecer en compañía de Tomás. Ambos se siguen nutriendo de los asombros y experiencias que cada uno de esos paisajes les depara hasta el momento en que Tomás intuye que ella desea regresar. Lidia se resiste a las anticipaciones de su amigo y trata de persuadirlo para que vaya con ella. Pero para él todo está dicho. Para ella, todas las revelaciones que necesitaba sobre sí misma, sobre las formas de vivir el amor y el mundo que la circunda ya fueron dadas. No tiene otra alternativa que volver.

Lidia, en lugar de repetir el camino anterior a su llegada a la isla y darle una tregua a Federico, vuelve a casa de João quien dispone una habitación para ella. En este nuevo exilio interior, en un estado de completo aislamiento y atrapada por la fiebre creativa que le han dejado sus experiencias y el deseo de olvidar, Lidia escribe las memorias del viaje que se convertirán en la novela que hemos leído.

Lidia, el personaje principal, es la entidad narradora. Su historia nos llega a partir de la escritura de las memorias del viaje. Ingresamos a la narración desde el momento en que ella va en busca de ayuda a casa de su amigo João. En un espacio interior, nos aproximamos a los motivos que desencadenaron su huida: "Le conté todos los llantos, del tiempo transcurrido en un amor pedido y en ruinas, de mi corazón casi partido en dos" (Orrico 6). En este primer segmento, la narradora privilegia lo dicho respecto a lo visto, salvo por algunos momentos en los que introduce gestos del personaje que dejan entrever las emociones que lo narrado dispara: "Escondido en el oscuro, él sonreía, a mi lado, con ojos infantiles, cómplices y con aire burlón". Lo miré de soslayo y en secreto", y sobre ella misma dice "intenté reír, más la risa me salía cansada como un suspiro o un bostezo" (Orrico 6). No siempre es sencillo distinguir en qué momento el discurso enunciado es superpuesto a las impresiones visuales (Van Alphen 164), a tal punto que las diluye y hace que nos pasen desapercibidas. No obstante, a partir del contraste entre estas dos breves citas se puede elaborar una diferencia. La elección de los adjetivos con que califica el estado de Joao no es tan contundente al momento de hacernos una impresión como cuando de sí misma dice que la risa salía como un bostezo. En el primer caso, cada lector elaborará los significados de infantil o cómplice respecto a sus propias experiencias. Tendrá para

ellos alguna imagen específica. Pero, un acto corporal como un suspiro o un bostezo implica un menor grado de interpretación y lleva al lector a un contacto más vívido con lo narrado.

Será en el momento en que la protagonista y narradora se sitúa en el avión rumbo a la isla de Faial en el Atlántico, en que habrá un giro en este modo de contar. Primará, entonces, lo que se observa y describe. Y así, nos encontraremos con un sujeto femenino enfrentado a la soledad y a un paisaje que desconoce completamente: “Me vi sola en un avión repentinamente, con la voz de João detrás de mí ... A minha ilha prometida era apenas um nome” (8). Desde su llegada a Faial, la isla dejará de ser para ella una simple denominación o cartografía para ser un espacio vivenciado con el cual confronte sus propios recuerdos: “casi me recuerda a mi ciudad dejada en la verdadera margen del océano, en un lugar ya distante donde el mar perdió todas las batallas trabadas con la tierra” (9). Es en esa soledad donde se asume como un ser en tránsito que va adoptando los modos de interacción con el mundo de aquellos lugares a donde va llegando, así como otros posicionamientos identitarios. Pese a que recuerda su ciudad natal, de la cual no revela el nombre (aunque todo el tiempo se asuma Lisboa), en una altura de la historia dirá que se sabe azoriana. Porque la isla le reclama una identidad móvil que la lleve a deshacerse de buena parte de sus prejuicios.

La mayoría de las acciones se van desarrollando en espacios abiertos como la playa, la terraza de un café, el pico de la montaña a donde escala en compañía de Tomás. La prevalencia de lo exterior contrasta con el diálogo interno y con la conversación que va manteniendo con lugareños que le suscitan siempre una reflexión sobre su mundo exterior. Lidia ha llegado hasta allí para reconstruirse e iniciar una etapa de felicidad que le había sido esquiva. Para esto, la narración formula esa oposición entre la vida gris de la ciudad y el territorio sensual, succulento, imprevisto representado en su forma de ver la isla. En la vuelta a Lisboa, cuando concreta su regreso sin la compañía de Tomás, la protagonista ingresa nuevamente a un espacio interior, íntimo e incluso oscuro, donde se “aisla”, “autoexilia” para escribir. Y escribir hasta el olvido. Más adelante analizaremos la potencia que cobra este acto. Por el momento, apenas es preciso llamar la atención sobre esa movilidad de los espacios desde

donde la narradora se sitúa y describe "lo que ve" con una focalización interna que no le impide, en algunos techos, pasar de la primera persona que conoce todo desde su punto de vista, a un registro impersonal:

Percibi que ninguém chega aos Açores mais do que uma vez. O primeiro passo nas ilhas é definitivo e irrevogável, marca-nos para o resto da vida o corpo em viagem. Depois são retornos, regressos, remorsos que não se deixa esquecer.

Chega-se com a alma em sobressalto, inconscientemente, em busca das fronteiras súbitas de essas ilhas frágeis e inacabadas E com o coração apertado na antecipação dessa mar que não nos cabe em alma de continental, mar intenso e desquietado que mete medo. (Orrico 11)

A diferencia de "Ninguém matou Suhura", *Terra de Lidia* no solo se va a desplazar a otro espacio insular, sino que va a reafirmar la sentencia sobre la visión como sentido que aprisiona, cosifica y degrada los cuerpos y el paisaje. Bajo esa tensión de sentirse un sujeto femenino continental, pero cuyo contacto con el entorno costero le desajusta sus ideas de frontera identitaria, Lidia encuentra en el personaje "ciego", Tomás, alguien que la guiará hacia un descentramiento de sus parámetros de vida, convicciones, propósitos. En la isla, ella descubre que "si el primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada" (Orrico 8). El cautiverio del cuerpo ya lo vivenció en su matrimonio con Federico, un hombre humillante y manipulador quien, a pesar de haber construido con ella una relación de camaradería y complicidad, la obliga a continuar donde no quiere estar, escudándose en no ser herido en su amor propio. Federico se torna violento, la agrede física y sexualmente hasta que Lidia decide rebelarse y escapar. El resultado de esto es un personaje femenino disminuido, con la "risa cansada" (6) y el alma en sobresalto (11).

El cautiverio de la mirada es puesto en evidencia en sus paseos y conversaciones con Tomás. Con él aprende desde otros sentidos, y el cuerpo deja de ser el receptáculo de una pasión humillante para convertirse en el medio de experimentación estética y creativa. Lidia aprende la isla a partir de sus sentidos y todo su cuerpo. Siente el olor de plantas desconocidas, ensaya sus sabores, se aterra con el temblor de tierra, prueba sus licores y productos de la tierra. Lidia aprende el paisaje con su cuerpo. Y el paisaje es, como dice el profesor Damião –amigo de Tomás– "no solo los montes y valles, son las historias, leyendas y tradiciones que los pueblos cargan

consigo a lo largo de sus caminatas” (112). Estos recorridos por diversas experiencias sensitivas preparan el camino a la escritura, a la poesía.

Pero para que esto suceda, primero, Lidia tiene que deshacerse de su necesidad de certezas y de prefijar en categorías o denominaciones cada situación vivida. Para ejemplificarlo, citemos el episodio en que la narradora comparte con Tomás una cena compuesta de “pan de maíz, queso del Pico y otros manjares de buen paladar”. Allí descubre un licor del cual describe color, consistencia y textura: “de color bronce, de deslizarse espeso y aterciopelado” (Orrico 55). Intrigada, le pregunta a su compañero de qué se trata, cuál es su nombre. Ante su actitud, este la increpa con “aspereza e indignación” porque Lidia solo pregunta “maquinalmente el nombre de las cosas, como si saberles el nombre fuese conocerlas” (Orrico 55). La propuesta de Tomás es epistemológica porque también es estética. Supone una aproximación a los objetos por la vía sensitiva sin que medien los conceptos. Para el personaje femenino, no basta con ver y apreciar las cualidades intrínsecas y extrínsecas de las cosas que se ofrecen a sus sentidos, sino que denominarlas es su manera de sentir las ciertas, darles concreción. Pero, para Tomás:

O nome é o que de mais supérfluo há nas coisas e nas pessoas, o passaporte para o mais completo anonimato. Reduzimos tudo a nomes, classificamos, rotulamos e arquivamos tudo em compartimentos, com a consciência limpa e desempoeirada. Depois, perdemos a memória das próprias coisas, deixamos escoar nos filtros da lembrança os conteúdos macerados, os detalhes, as causas, as histórias, por vezes até os contornos e os sentidos do que era suposto recordarmos. (Orrico 56)

Es inevitable no observar a la narradora y al personaje en orillas opuestas y confluyentes. Tomás está más cerca de los poetas. Lidia, por su parte, está más próxima a los archiveros, a los historiadores. Para Tomás, conocimiento sin sensación constituye un archivo de nombres, de “símbolos sin esencia, palabras para descubrir discursos tantas veces huecos” (56). A él le interesa la materialidad de las imágenes, de las cosas; a Lidia, poder filtrarlas en el acto de hablar o escribir. En uno reposa la instantaneidad de la experiencia, en la otra, la necesidad de la fijeza. Esta actitud de la voz narrativa y protagonista no es adrede. Obedece a que, desde la llegada a la isla, se ha asumido como una especie de colonizadora que desembarca “de nuevo” en ese espacio y tiene “en

frente los caminos de la candidez, los pasos inocentes de quien nada sabe" y como nada sabe, entonces, desea saber, y aplica su única forma de concebir ese conocimiento: preguntar y ser respondida con categorías afines a su mundo. Por eso, hacia el final de la novela, Lidia quiere reinterpretar y actualizar en su escritura un poco de las crónicas de los "descubrimientos" donde yace la "historia de muchas personas de huyen de la Historia, a descubrir con los propios ojos y con el propio cuerpo las tierras desbravadas, a desbravarlas de nuevo con su propia mano, que mucho se anda contra el viento" (Orrico 129).

Lo que la voz enunciante nos deja ver en este segmento podría ser leído en dos sentidos: como la romantización de la ocupación territorial, cultural y ontológica del paisaje que fue, ante todo, expansiva y, por tanto, violenta; o bien, como su desvío. Me explico: la cronista que se sabe Lidia, en su acto de escritura reconoce que "lanzarse" al "descubrimiento" del mundo es para el sujeto una imposición de violencia sobre su propio cuerpo, que también quiere escapar de la Historia, remediar sus propios pesares. Se trata de exponerse a sensaciones, emociones, conocimientos para los que no está preparado. Nada de lo anterior justifica la actuación detonante un proceso histórico de expropiación y muerte. No obstante, en la novela se intenta rehumanizar al deshumanizado colonizador o, en este caso, colonizadora, como un "otro cuerpo" que se fuga de las violencias que le son infligidas por su propia historia.

Por esta misma razón, a los ojos de Lidia, Tomás es magnificado como si se tratara de un sabio o de un adivino. Tomás encarna en la historia una especie de Tiresias que conduce a Lidia por la "nueva" geografía de su destino y la prepara para "dejar" atrás el pasado. Lidia mira a Tomás como mira a las islas: con asombro, con fascinación, a veces con molestia, pero sobre todo como a alguien que le ha permitido salvarse del cautiverio que significa ver y nombrar para "crecer uno para otro en gran igualdad" o, al menos, es esta una de las conclusiones a las que llega, una vez han dormido juntos. Esto ocurre casi hacia el clímax de la novela, episodios antes de que ella resuelva volver a Lisboa y él le anticipe el regreso.

Ao romper da madrugada, uma grande energia nasceu dentro de mim e eu procurei ao meu lado o corpo repousado de Tomás e verti sobre ele toques muito lentos, e senti que nele nascia também uma nova energia, e eu procurei-o e ele procurou-me,

parecendo que os seus sentidos adivinhavam o noco dia nascente e oc corpo também queria iluminar-se, crescemos um para outro em grande igualdade ... (Orrico 97)

La escritura será, en el final de la novela, el medio para canalizar esa energía. La voz narrativa la reconoce como forma de testimoniar “una gran soledad”, una “fuga abierta, de cuerpos de violencia” que al mismo tiempo son cuerpos calmados por la ternura. La escritura guarda para Lidia la manera de reconstruirse en cuanto persona sintiente, privilegio que le ha sido robado por la degradación a la que fue sometida en su matrimonio y la paradójica estancia en la isla (por lo desestabilizadora y al tiempo tranquilizante). La novela es, en resumidas cuentas, el relato que expone, mediante procedimientos distintos al relato de Suhura, pero en con su misma intención ideológica, el funcionamiento de la violencia que imprime en los cuerpos una lógica centrada en denominación y categorización a partir de lo visto.

Conclusiones

La violencia física y simbólica masculinista, que afecta, degrada e, incluso, aniquila a las mujeres; las tensiones y jerarquías de clase o raciales que tienen lugar en la sociedad mozambiqueña prerrevolucionaria o las tensiones regionales entre el Portugal continental y la región autónoma archipelágica, los mecanismos de resistencia a esa violencia que van desde una posible autoinmolación hasta el viaje y la práctica de la escritura; la correspondencia entre las expresiones adjudicadas al paisaje con aquellas asociadas al cuerpo de las mujeres; la visión tanto sentido como dispositivo que reduce el cuerpo y los paisajes, bien a objetos de consumo, bien a objetos de placer o reafirmación, son algunas de las temáticas que coinciden en el relato y la novela.

Estas temáticas son expuestas por una voz narrativa encargada de mostrar aquello que ha experimentado, sea de manera directa como la narradora de *Terra de Lidia*, o sea desde la ligera distancia de un narrador omnisciente que se focaliza en sus personajes principales. Los narradores de las obras miran y se dejan afectar por lo visto. Su mirada sobre lo que ocurre y sobre los personajes está cargada de sensaciones que involucran

varios sentidos y que acentúan un lenguaje altamente sinestésico. Este modo de ver nos permite perfilar la intención o el comportamiento discursivo de los narradores. En “Ninguém matou Suhura” se trata de una especie de etnógrafa preocupada por las marcas y los detalles de los cuerpos que develan el funcionamiento social desigual de una comunidad. En Terra de Lidia tenemos a una especie de cronista que, paradójicamente, hace de la literatura un medio para revertir la violencia impuesta por una lógica patriarcal, colonial y ocular céntrica.

El relato de Momplé retrata una violencia masculinista institucionalizada, en el marco de una colonia de ultramar que se rehúsa a ser confrontada. Por tanto, cuando esta increpación ocurre, se exagera. Mientras que en la obra de Orrico esta misma violencia se vive en dos planos la que experimenta el personaje femenino dentro de su matrimonio y la que ejerce sobre otros cuerpos cuando llega a la isla de Faial. Sin embargo, Lidia obtiene, con la guía de Tomás, una manera de reconstruir su subjetividad.

También encontramos que el silenciamiento en “Ninguém matou Suhura” es práctica institucionalizada por las fuerzas del orden. Allí, el combate “sordo” y feroz, aunque inaudible, de Suhura, y el grito acallado de la abuela encuentran lugar en el testimonio que la voz narradora nos puede brindar mediante su consciencia omnisciente. En Terra de Lidia, el silenciamiento después de la agresión es vencido por la narradora gracias a que pertenece a un grupo social capacitado para ejercer la escritura. Por tanto, las memorias de lo acontecido con ella nos llegan desde su propia experiencia.

Fuentes

Alpers, Edward. *East Africa and the Indian Ocean*. Markus Wiener, 2009.

Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 2, 2004, pp. 11-50.

- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". Roland Barthes, Umberto Eco y Tzvetan et al. Todorov. *Análisis estructural del relato*. Coyoacán, 1996, pp. 7-38.
- Boehm, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferencia icónica". Emmanuel Alloa et al. *Pensar a Imagen*. Autentica, 2015, pp. 23-38.
- Borges Coelho, João. "Memória das Guerras Moçambicanas". Margarita Calafate y António Ribeiro. *Geometrias da memória: configuracoes pós-coloniais*. Afrontamento, 2016, pp. 327-337.
- Brugioni, Elena. "Por detrás de tantos nomes, o mar. Moçambique e o Oceano Índico: discursos, imaginários e representações". *Via Atlantica*, 2015, pp. 93-110.
- De Sousa, Noemia. *Sangue Negro*. AEMO, 1988.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Penguin Random House, 2015.
- Falconi, Jessica. "As margens da nacao na poesia de Sangare Okapi e Helder Faife". *Revista Mulemba*, vol. 3, n.º 4, 2011, pp. 57-64. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2011.v3n4a4866>
- Gosh, Amitav. *In Antique Land*. Knopf, 1993.
- Governo dos Açores. "Orrico, Maria 'Terra de Lída'". 29º Colóquio da Lusofonia - 2018 - Belmonte. CULTURACORES. <http://www.culturacores.azores.gov.pt/agenda/default.aspx?id=27347>
- Gurnah, Abdulrazak. *By the Sea*. Bloomsbury, 2002.
- . *Paradise*. New Press, 1994.
- Hofmeyr, Isabel. "The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging the New Paradigms of Transnacionalism for the Global South-Literary and Cultural Perspectives". *Social Dynamics*, vol. 33, n.º 2, 2007, pp. 3-32. <https://doi.org/10.1080/02533950708628759>

- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, 2007.
- Knopfli, Rui. *Obra poética*. INCM, 2003.
- Leite, Ana Mafalda. “E então, por que o Indico?” *Remate dos Males*, vol. 38, n.º 1, 2018, pp. 1-9.
- . “Tópicos para uma Histórica da Literatura Mocambicana”. Margarita Calafate Ribeiro y Maria Paula Meneses. *Mocambique das palavras escritas*. Afrontamento, 2008, pp. 47-75.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Momplé, Lília. *Ninguém matou Suhura*. AEMO, 1988.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Trad. Andre Gondra Aguirre. Sans Soleil, 2015.
- Noa, Francisco. “Representações das relações de poder na literatura de Moçambique: do colonial ao transnacional”. António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate. *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Afrontamento, 2016, pp. 215-229.
- Okapi, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas da revisitacao do corpo*. Kapulana, 2017.
- Orrico, Maria. *Terra de Lidia*. Salamandra, 1994.
- Sultuane, Sónia. *Roda das encarnações*. Kapulana, 2017.
- Van Alphen, Ernst. “Caught by images: on the role of visual imprints in Holocaust testimonies”. Ernst van Alphen, *Art in the Mind. How the Contemporary Images Shapes Thought*. University of Chicago Press, 2002, pp. 163-169.
- White, Eduardo. *Amar sobre el indico*. AEMO, 1984.
- . *Janela para Oriente*. Caminho, 1999.

