

Literatura y memoria en *Partes de África*, de Helder Macedo*

Literatura e memória em *Partes de África*, de Helder Macedo

Mírian Sumica Carneiro Reis **

Resumen

*Este artículo presenta una lectura de la novela *Partes de África*, de Helder Macedo, problematizando la narrativa literaria contemporánea con base en los conceptos de historia, ficción y memoria. De esa manera, la escritura ficcional es considerada como un ejercicio inter discursivo que subvierte el canon de la literatura y construye otras formas de representación de lo real, a partir de una teoría de la novela presentada en la obra, en diálogo con teorías literarias contemporáneas. Para esto, se considera, aún, el modo como, en la tesitura del enredo, las memorias de un sujeto se articulan a la historia (y no necesariamente a la historiografía) de algunos países africanos en momentos anteriores e inmediatamente posteriores a sus independencias.*

Palabras clave

Literatura, memoria, representación.

Resumo

*Este artigo apresenta uma leitura do romance *Partes de África*, de Helder Macedo, problematizando a narrativa literária contemporânea com base nos conceitos de história, ficção e memória. Desse modo, a escritura ficcional é considerada como um exercício interdiscursivo que subverte o cânone da literatura e constrói outras formas de representação do real, a partir de uma teoria do romance apresentada na obra, em diálogo com teorias literárias contemporâneas. Para tanto, considera-se ainda o modo como, na tessitura do enredo, as memórias de um sujeito se articulam à história (e não necessariamente à historiografia) de alguns países africanos em momentos anteriores e imediatamente posteriores às suas independências.*

Palavras-chave

Literatura; memória; representação.

* Artigo recebido em 13 de setembro de 2010 e aprovado em 06 de outubro de 2010.

** Doctoranda en Ciencia de la Literatura - UFRJ. Con Maestría en Literatura y diversidad Cultural – UEFS. Becada de CAPES.

Contar seguido, alineando, sólo siendo cosas de poca importancia. De cada vivencia que yo realmente tuve, de alegría fuerte o pesar, cada vez de aquella hoy veo que yo era como si fuese una persona diferente [...]. Hay horas antiguas que quedaron mucho más cerca de la gente que otras de reciente data. El señor sabe.

(Riobaldo, *Grande Sertão: Veredas*).

EN EL LIBRO *HISTORIA. FICCIÓN. LITERATURA* (2006), Luiz Costa Lima establece contrapuntos entre esos géneros de narrar a partir del análisis de aspectos de las estrategias de representaciones, desde las primeras manifestaciones narrativas hasta los textos más contemporáneos. En el capítulo sobre literatura, el autor inicia la discusión a partir de un abordaje histórico sobre lo que sería aceptado como literatura, dando énfasis a los textos de Schlegel, Madame de Staël y Chateaubriand, y toma a Paul Valéry y a Marcel Proust como estudios de caso, además de *Memórias do cárcere* [Memorias de la cárcel] y *Os sertões* [Los sertones].

Según Costa Lima (2006), hasta Schlegel, con los *Fragmentos*, de 1797 y 1798, poesía y literatura eran términos distintos: ésta denominaba una producción más genérica, que abarcaba el área en la que se extendía el uso de la retórica; aquella, algo más específico. Es a partir de Schlegel que comienza a haber una aproximación entre un término y otro, pues, desde el punto de vista de la unidad, tanto la poesía como la novela serían manifestaciones de una misma disposición textual. Sin embargo, el advenimiento de la modernidad, y consecuentemente de la novela como manifestación literaria inherente al sujeto moderno, levanta un problema: ¿la vida de cada uno sería, entonces, una novela?

Ante tal cuestionamiento, Schlegel presenta dos posibilidades de respuesta. De acuerdo con la primera, la forma sería el medio de travesía entre la vida y el texto. En la segunda respuesta, la generación del sentido en la novela implicaría una reestructuración de la materia de la vida, a partir de un medio “artificial”, que sería exactamente la forma. La travesía de la forma quedaría entonces marcada por la auto-creación y la auto-generación. Schlegel, de eso modo, llama la atención para el hecho que el privilegio de la novela es la materia de la vida individual.

Aunque aparentemente distante en el tiempo, la conclusión de Schlegel, problematizada por la teoría del autor revista por los semiólogos y post estructuralistas, se hizo contemporánea en enredos como los de *Partes de África* (1999), de Helder Macedo. En esa novela, el narrador hace una especie de paseo por la historia reciente (a

partir de mediados del siglo XX) de las relaciones entre Portugal y África, a partir de lo que podrían parecer sus memorias. Fragmentos biográficos del autor (como el hecho de escribir estas “memorias” desde África durante un periodo de licencia sabática del narrador que, tal cual el autor, es profesor universitario) se combinan con situaciones relatadas por personajes ficticios, de modo que, en determinados momentos, no se puede distinguir entre lo que sería ficcional y lo que sería una versión memorística de un hecho vivido. Esa articulación entre la vida “real” y la ficcional parte de un principio de la biografía contemporánea, marcada por la “fusión del género romanesco a la historia de vida sin atribuir mayor peso al registro del hecho” (SOUZA, 2002, p. 108).

La línea divisoria entre Historia y Ficción se hace cada vez más tenue a lo largo de la narrativa, en la medida en que las circunstancias históricas asumen otra perspectiva, diferente de la adoptada por la historiografía convencional, que privilegia la percepción de un sujeto involucrado en la historia. Sin embargo, este sujeto no asume ninguna especie de compromiso con el relato o la construcción de “verdades”; él presenta tachones de lo que puede haber sido un hecho documental, vivido y comprobado, en correlato con circunstancias históricas de las partes de África en las que vivió. Para justificar su método, el autor/narrador expone, ya en el inicio de la narrativa, la teoría de la novela aplicada en su obra:

Sé que nunca nadie volvió a existir por escribir ni por ser escrito, pero hay sombras que la memoria puede imaginar en los mapas entreabiertos. Los mapas ya se mudaron, modificados por otros nombres de los sitios y mantenidos los nombres de los sitios modificados. Podré así mudar también los nombres de aquellos que en esos sitios existieron, las circunstancias, las relaciones de familia o de amistad, atando las puntas de varias vidas reales e imaginadas con nuestros verdaderos lazos fingidos. (MACEDO, 1999, p.10).

La novela está compuesta por dieciocho (18) capítulos, que cuentan desde la infancia a la edad madura del narrador, a partir de su participación activa o meramente contemplativa en la historia de los países donde estuvo. La relación que él establece entre lo vivido y lo visto o sentido, o incluso imaginado, parte de lo que Beatriz Sarlo considera como la relación especular del yo con los hechos contados, ya que, según la autora, “como en la ficción en primera persona, todo lo que una autobiografía consigue mostrar es la estructura especular en que alguien, que se hace llamar yo, se toma como objeto. Eso quiere decir que ese yo textual pone en escena un yo ausente y cubre su

rostro con esa máscara” (SARLO, 2007, p. 31). Así, bajo la máscara del escritor, y no del autor, el narrador no presenta un relato biográfico, sino un biografema (cf. BARTHES, 1984), compuesto de pequeñas partes biográficas de ese personaje fantasmagórico que es el escritor.

Hijo de un burócrata de la administración portuguesa en África, el narrador tuvo una vida nómada, morando cada época en un país como consecuencia de las frecuentes transferencias sufridas por su padre. Sin embargo, la historia que la novela cuenta de esos países no sigue la cronología lineal de una sucesión de hechos. Ella es relatada en la medida en que el protagonista narra sus relaciones con la familia, los amigos, la escuela, las novias. Es la memoria que va a servir de guía para esa narrativa. Así es, por ejemplo, que, al relatar eventos de su infancia, el narrador se desprende de conceptos como verdad o realidad. “Todavía no era necesario distinguir entre lo que era verdad por haber acontecido y lo que era verdad sin tener que acontecer, entre el sueño de la noche y el jugar durante de la mañana.” (MACEDO, 1999, p.15). La verdad del relato, así, es la verdad de la percepción del narrador, en el sentido que Henri Bergson da a la percepción, o sea, como la posibilidad de “considerar periodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y resumir así una historia muy larga.” (2006, p. 244).

En las memorias, o “pseudo-memorias” de la infancia, el narrador, según el punto de vista común a un niño, personifica hasta incluso su perro, rompiendo, una vez más, con la forma del lenguaje que podría encuadrar su texto en la perspectiva de Historia. El perro lo acompañaba a las clases:

Después que aprendí a bajar las escaleras en bicicleta, desafié al perro para que vaya conmigo a la escuela para aprender también el alfabeto y la tabla, las líneas férreas y los ríos de Portugal. Durante el alfabeto y la tabla él se quedaba resignado debajo del pupitre, pero en el Trofa a Fafe y Minho Mira comenzaba a aburrirse (...). El señor profesor entonces se enojaba: si yo quería el perro en la clase, tenía que portarse bien, como las personas. (MACEDO, 1999, p. 18).

La escuela y las relaciones de camaradería con los compañeros, el fútbol y los paseos son el punto de partida para contar sobre su corta estancia en Lisboa, antes de una transferencia paterna más y después de la salida de Zambezia, pasando por el Cabo, Mossámedes, Lobito, Luanda, Santo Tomé y Madeira. En esa memoria de la infancia, articulada por los recuerdos de lo cotidiano que acaban por contar una macro-historia, de momentos sociales, se revela la idea de continuidad temporal apuntada por Bergson,

para quien la memoria es duración y también recreación, ya que el momento pasado recordado siempre es una figuración de lo que fue, reinventada en el presente. En el mismo sentido, Paul Ricoeur, en *A Memória, A História, O Esquecimento* [La memoria, la historia, el olvido] afirma:

Retrocediendo rumbo a mi infancia, con el sentimiento de que las cosas pasaron en otra época. Es esa alteridad que, por su parte, servirá de apoyo para la diferenciación de los lapsos de tiempo a los que la historia procede en la base del tiempo cronológico. [...]. Es la memoria que está vinculada al sentido de orientación en el pasaje del tiempo; orientación en mano doble, del pasado hacia el futuro, de atrás hacia adelante, por decirlo así, según la flecha del tiempo del cambio, pero también del futuro para el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la expectativa al recuerdo a través del presente vivo. (RICOEUR, 2007, p. 108).

Sin embargo, la alteridad del tiempo vivido en la infancia no se presenta como un intento de rescatar un tiempo perdido, sino como una micro-historia revelada por una memoria continua, porque formadora de las posibilidades que el narrador tiene de percibir lo real, en el pasado y en el presente, así como de vislumbrar un futuro para la África de quien es hijo, más que para sí mismo. Por eso, en cada capítulo hay una reflexión sobre la continuidad de la Historia, como en la introducción del capítulo 3, en que son contados los hechos del abuelo y del tío Pedro como funcionarios del Imperio portugués, en momentos distintos, en Angola, Mozambique y Sudáfrica: “Si el futuro hace inevitable el pasado, el pasado, antes de saber que lo es, no se compadece con tales determinismos históricos y puede ser apenas una cuestión de mala índole...” (MACEDO, 1999, p. 21).

El procedimiento metodológico adoptado en la narrativa dialoga, también, con la teoría de que una memoria, por más arraigada que esté a una percepción de mundo particular y subjetiva, no puede descolarse de una memoria social en la que el sujeto se insiere. Esta es la tesis defendida por Maurice Halbwachs (2006), para quien el recontar un hecho rememorado es un hecho permeado por lo que él considera como el carácter de connivencia de la memoria. Eso quiere decir que la selección de aquello que merece ser recordado y transmitido en narrativa es mediada también por proyectos ideológicos del propio narrador. No es en vano, por ejemplo, que, en la novela de Helder Macedo, las relaciones entre el tío y el abuelo, los casamientos, los noviazgos de ellos, incluso sobreponiéndose aparentemente a sus actos políticos (como la escolaridad obligatoria para muchachos y señoritas, sin distinción de raza, y la denegación de tal proyecto, o la

suscripción pública organizada por el abuelo en apoyo a los exiliados por causa de la Revolución de los Barcos, ocurrida en la metrópolis, y que le costó la pérdida del cargo de intendente en Mozambique y la transferencia para un cargo administrativo de menos poder en los confines del Distrito del Congo), revelan, por la sutileza, la posición crítica del narrador. En este, como en varios otros trechos de la novela, el tenor crítico e ideológico, justamente por estar implícito, acaba adquiriendo, paradójicamente, mayor visibilidad.

Si aparece el relato de revoluciones, cambios de gobierno, manifestaciones populares o culturales, eso no se da en la perspectiva de la verdad histórica. Helder Macedo no busca, en su novela, atender un compromiso con la producción de una historia de las partes de África mencionadas en la obra, las aporías están allá como un impase epistémico metodológico de la producción. El autor utiliza lo que él denomina teoría del mosaico. Referencias literarias diversas son repetidamente realizadas a lo largo del libro, notoriamente a Machado de Assis, Cesário Verde, Mario de Sá-Carneiro, Almeida Garrett, Camões y Fernando Pessoa, entre otros, componiendo ese mosaico a partir de citas directas e indirectas, en un trabajo de recortar y pegar (cf. COMPAGNON, 2007) que resultará tanto en pastiche como en exposición de la subjetividad, en la medida en que también esas citaciones apuntan a las lecturas y las preferencias del autor, espejadas en el lenguaje narrativo. Sin embargo, esas referencias no sugieren dependencia de influencias o filiación a fuentes, por el contrario, apuntan a la elección que el escritor realiza de sus precursores, siguiendo la lección de Borges.

Además de esto, ese “trabajo de citación” (COMPAGNON, 2007) revela una memoria del autor transferida al sujeto ficcional. La memoria (y la historia) es duración, como afirma Bergson, pero también es duda y hiatos, ya que, como apunta Gastón Bachelard en *A dialética da duração* [La dialéctica de la duración] (1988), la duración del tiempo está compuesta no solamente por continuidades, sino también, y tal vez principalmente, por discontinuidades. El vacío y la nada son tan importantes como lo lleno y el todo, puesto que involucran las subjetividades y los afectos. Así, para Bachelard, hay una dialéctica entre continuidad y discontinuidad que fundamenta toda duración, haciendo tanto lo recordado como lo olvidado elementos indisociables en la construcción de la memoria.

A pesar de la presencia de ese autor que se ficcionaliza en determinados momentos como personaje – escritor, vale destacar, una vez más, que no se trata de un

relato biográfico, aunque siga una de las tendencias de la crítica biográfica contemporánea apuntada por Eneida María de Souza, para quien hay, en la actualidad, una

Ampliación de las categorías de texto, de narrativa y de la propia literatura, considerándose el alto grado de interrelación de los discursos y de la contaminación de los mismos entre sí, procedimiento común al lenguaje operacional de las ciencias humanas, incluyéndose allí la teoría de la literatura, la historia, la semiología, la antropología y el psicoanálisis (2002, p. 107).

Ejercicio interdisciplinario e interdiscursivo, la novela se desarrolla apuntando hacia los elementos implícitamente pertenecientes al autor y ficcionados en la construcción del narrador que, en el capítulo 5, reitera que la novela no es autobiográfica:

Si este libro fuese una autobiografía o una novela que fingiera que no lo es, sería ahora necesario completar el pasaje del tiempo con episodios que marcasen la transición entre los cinco y los doce años del narrador, entre Zambezia del Pimpao y la Lisboa donde un personaje sin nombre y que, como muchos otros, no va a aparecer más, tuvo como única función diegética colocar un sombrero encima de la cabeza. (MACEDO, 1999, p. 39).

Pero también las nociones de diégesis o autodiégesis son subvertidas por la teoría del mosaico propuesta por el autor, pues, si sus características serían la revelación de un mundo o de un yo en relación a este mundo, en el caso de *Partes de África*, tanto el mundo como el sujeto se aproximan y se apartan a medida que el diálogo se establece a partir de la memoria. Para aclarar lo que sería esa teoría del mosaico, la novela presenta una analogía entre el gato sonriente de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, y la metáfora de un rostro diseñado en un mosaico. Así como el gato va esfumándose hasta que sobre apenas una sonrisa, en un mosaico de espejos las partes que componen un rostro pueden tener ciertos pedazos retirados, sin que, con eso, se deshaga la percepción de que aquel diseño representa un rostro.

Para el autor, la técnica que nordea el lenguaje de la novela es la de transformar “ajos en badajos”, o sea, las configuraciones del real presentes en la obra son representaciones de lo vivido, sin compromisos con la verdad histórica convencional. Sin embargo, en ese mosaico, las piezas no necesitan ser colocadas siguiendo un orden lineal y cronológica, pues lo importante es que la figura deseada se forme al final:

Hago por eso voto solemne de que iré trayendo para este, mi mosaico, todos los pedazos necesarios para nariz, ojos, dientes, orejas, boca, sólo que no obligatoriamente en este orden ni siempre pertenecientes al reflejo ficticio del mismo rostro. Y tendrá que ser el lector quien encuentre los espacios más adecuados para colocarlos, según el amor que tenga. (MACEDO, 1999, p. 40).

Siguiendo esa indicación ofrecida por el autor / escritor / narrador, tal vez no fuese erróneo pensar *Partes de África* a partir de lo que Costa Lima describe en el ya mencionado estudio sobre historia, ficción y literatura, como forma híbrida, o sea, como obra que, a pesar de su reconocimiento en una forma específica (como la autobiografía, por ejemplo), admite, debido al tratamiento dado al lenguaje, una inscripción literaria. En el caso de *Partes de África*, la memoria, tal cual la definición dada por Costa Lima, es uno de los integrantes de ese mosaico que compone el romance. Para el teórico,

(...) como el término autobiografía se difunde a partir del final del siglo XVIII, se observa la tendencia de llamar así lo que antes se designaba como memoria(s) o confesión(es). Las memorias, sin embargo, se diferencian por el realce de la fase pública de la experiencia de vida de alguien, sea el propio autor, sea un tercero; realce que, al tratarse de la propia vida de aquél que narra, frecuentemente contiene momentos de su fase interna, i.e., de cómo él se veía a sí mismo. (COSTA LIMA, 2006, p. 353).

La articulación entre biografía y memoria inscribe ese texto en lo literario, ya que la memoria, debido a su correlato sensible con lo vivido, da a la autobiografía el carácter ficcional. En ese proceso, la memoria es elemento relevante tanto como recuerdo, como reminiscencia y olvido. El relato / mosaico se forma tanto por aquello que es recordado espontáneamente, como por lo que es revivido con esfuerzo (muchas veces creativo en la medida en que intenta rehacer aquello que no fue recordado) y, principalmente, por lo que es olvidado, como una sonrisa esfumada del gato de Alicia, ya que, de acuerdo con Bachelard, “el recuerdo es una obra frecuentemente difícil, no es una cosa dada. No es un bien disponible. Sólo podemos realizarla si partimos de una intención presente. Ninguna imagen surge sin razón, sin asociación de ideas” (1988, p. 51).

Sin embargo, el mosaico de Helder Macedo no se restringe a la autobiografía o al texto memorístico como fuente histórica, a pesar de su carácter literario suplementario. La ilusión de historia aparece también en el informe, supuestamente hecho por el padre del narrador, cuando era intendente de la provincia de Guinea,

después de haber dominado una “revolución de indígenas, solo y desarmado” (MACEDO, 1999, p. 81). Tal informe compone el capítulo 10 de la novela y, a pesar de la advertencia dada en el capítulo anterior (“cambié los nombres de los protagonistas, y los nombres de los lugares tampoco están en los mapas” (p. 81)), se trata de un informe en su propio lenguaje, aspectos formales y objetivos.

En el capítulo siguiente, el décimo primero, la narrativa retoma el lenguaje usado hasta entonces, de historia contada a partir de los recuerdos del narrador. Así, eventos como el *salazarismo*, las guerras anticoloniales y las persecuciones políticas son relatados en la medida en que actúan como paño de fondo (y no lo contrario, como se podría suponer, dada su importancia para la historiografía mundial) de los caminos y descaminos literarios, profesionales y afectivos seguidos por el protagonista.

Incluso como forma de subvertir el carácter “biográfico” del enredo, pero manteniendo implícito el posicionamiento del autor delante de la historia sin que el narrador parezca intruso, la crítica a la dictadura salazarista aparece como un pedazo más del mosaico de lenguajes que compone el libro: el *drama jocoso*, del personaje Luis García de Medeiros. Se trata de otra narrativa –declaradamente ficcional- dentro de la narrativa de la novela. En ella, a partir de la parodia a la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, el personaje hace una crítica al régimen salazarista. En la transición de ese texto, el narrador, que deja explícita su condición de mero compilador, se vale de su autoridad de profesor de literatura para hacer críticas a eses drama que se configura más trágico que cómico, de acuerdo con las intervenciones que el autor se permite hacer como se transcribe en la pieza:

Bien sé que estoy siendo un lector difícil, pero tú no me mereces menos y, como ya habitué los mejores entre los míos a serlo también y los tuyos, acontece que son los míos, ve allá no me fastidies este libro hasta ahora tan meticulosamente no-arquitectado en que te metí. La idea, dices tú –y juzgo que eres tú, como autor, que lo dices, y no sólo tu personaje que lo sugiere- es que creamos en una especie de impotencia ejercida como violación, en la carencia instituida como poder. Conceptualmente está bien, estamos de acuerdo, si sienta bien, hasta hablamos de eso algunas veces, y como metáfora hasta me da estilo para mis *Partes de África*, por lo menos hasta ver. Pero lo que está por ver, lo que tú, como autor por mí autorizado todavía no nos diste, es el necesario codazo metafórico que transforme los ajos caducos de tu personaje Távora en las competentes características de todos nosotros, políticos, éticos, metafísicos, en suma, salazaristas. (MACEDO, 1999, p. 158).

En estas narrativas dentro de la narrativa, se revela, además del pluralismo discursivo y de los juegos de lenguaje, el posicionamiento crítico de la obra: quién habla, de dónde habla y con cuáles compromisos. Sin embargo, el híbrido doble¹ (¿o sería múltiple?) que compone *Partes de África* no se encierra ahí. Además de la intervención dramática en la novela, el autor da espacio para una comunicación presentada en Río de Janeiro, cuando los eventos en conmemoración a los quinientos años de la llegada de los portugueses a Brasil. Con la introducción de ese texto de carácter académico (documento histórico transformado en elemento narrativo), una vez más las amarras entre lo autobiográfico y lo ficcional se parten, y una vez más el lenguaje se une los otros presentados a lo largo del enredo, promoviendo la quiebra de los padrones formales de las novelas convencionales. Entre memorias, relatos históricos, investigación académica y referencias literarias diversas, la novela articula crítica, política, teoría y ficción. Apuntando hacia el movimiento de mimetización y, al mismo tiempo, de desconstrucción del canon y de los modelos citados basados en fuentes e influencias, la narrativa cierra con una última alusión a la literatura machadiana, en un texto compuesto por puntos suspensivos:

Después, por años, como ninguna cosa es encubierta a lo largo del tiempo, se supo mejor la historia de él y juntamente la mía. Y fue esa manera: ... (MACEDO, 1999, p. 253.)

Referencias

BACHELARD, Gastón. *A dialética da duração*. Tradução Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, s/d.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

¹ Cf. COSTA LIMA, *op. cit.* p. 365: “obras que tienen una doble inscripción: memoria y/o autobiografía y ficción”.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et. al.]. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras / Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Coleção Humanitas).