

Iris M. Zavala: una modernista de las Españas

Julia Manzano

Resumen

Este trabajo reflexiona en primera instancia sobre el posicionamiento polifónico de Iris Zavala dentro del campo cultural, en tanto que oficia de novelista, pensadora, teórica de la cultura y del feminismo, ensayista y poeta. El uso que Zavala hace de los diversos géneros literarios constituye un ensamblaje mestizo, característica de su *modernidad*, a la que se puede añadir la puesta al desnudo de sus estrategias de creación, la ruptura de la preceptiva literaria y la *disonancia* (Adorno), que posee el aura de lo inacabado y que tiene la sensibilidad moderna. El artículo atiende en segunda instancia a la obra *Percanta que me amuraste*, que Zavala publicó en el año 2007.

Interfecundación de géneros literarios y modernidad

Serían convenientes dos maneras distintas de dirigirse a las eventuales lectoras o lectores de Iris M. Zavala: una para los 'iniciados' y otra para los 'neófitos'. A estos últimos les sugiero tomar aliento, ya que la voz creadora, su vehemencia, arrastra sin miramientos, y no les soltará hasta haber dicho todo lo que tiene que decir. Y una segunda advertencia (tan parcial y subjetiva como la primera): no se suele leer una sola obra de esta autora, sino que se desea conocer otras de su rica producción; se crea una especie de adicción a su palabra multifacética, ya que oficia de novelista, pensadora, teórica de la cultura y del feminismo, ensayista y poeta. Pero el uso que hace de estos géneros literarios no es el común, como compartimentos estancos, sino que sus textos son híbridos, mestizos; de tal manera que cualquiera de sus escritos no podemos circunscribirlo a un género o modelo literario concreto. Su *estilo propio y singular* radica en la hibridación de los géneros literarios, de las orientaciones teóricas diversas, convergentes-divergentes, que constituyen a Iris Zavala como sujeto femenino de su propio discurso. En su relato de ficción con tintes autobiográficos *El sueño del amor* (1998) dice lo que sigue:

Me preocupa ahora elaborar con precisión un punto de enunciación capaz de darle autoridad a mi discurso, en buena manera disidente: ese de ser yo, mujer, del Caribe y amante amadora de sueños. (146)

Y este discurso persuade a los *iniciados* en la lectura de sus obras, los que poseen, quizás, algunas claves para acceder a la experiencia intelectual y estética que propone. Y entonces acontece la adhesión, el deseo de conocer más y mejor sus escritos.

Haremos referencia, a continuación, a algunos de sus textos -¿novelas, ensayos, poemas en prosa?-, en los que se difuminan los márgenes que delimitarían los géneros. Comenzaré por intentar hacer una *distinción entre prosa y poesía*, y para ello me apoyaré en los escritos teóricos de Paul Valéry, quien se sirve de dos metáforas para

establecer un paralelismo entre la *marcha* y la *prosa* y la *danza* y la *poesía*.¹ El poeta pone el ejemplo de un niño pequeño que torpemente comienza a andar, pero al ir perfeccionando el uso de sus piernas, se da cuenta de que además de andar y correr, puede bailar y eso es un gran acontecimiento, porque el andar es una actividad funcional, pero también monótona; sin embargo el bailar le permite una gran creatividad de movimientos y figuras. El simple caminar persigue un *fin concreto* y una vez alcanzado el objetivo, el sujeto se detiene; sin embargo la danza tiene *su fin en sí misma* al crear un *estado especial*, a través de movimientos modelados por ritmos.

Sucede algo similar a la marcha en el lenguaje común o en prosa, que sirve para expresar órdenes o deseos. Cuando un sujeto dice, por ejemplo: “¿tienes fuego?”, el interpelado ha *comprendido* y le enciende el cigarrillo. Aquí acaba la función del lenguaje, el efecto ha devorado la causa, la meta ha anulado el camino. En un espectáculo de danza sucede algo diferente; los movimientos no tienen la finalidad de lograr un objetivo concreto, sino que las evoluciones rítmicas crean ese *estado especial* del que hablábamos, que tienen la virtud de transferirlo al espectador, que desea ver repetidos los movimientos del cuerpo del danzante. No hay efecto que anule la causa, ni fin que anule el medio del recorrido. La analogía con el lenguaje poético es la siguiente: cuando leemos en voz alta un poema, porque es fundamental para la poesía el sonido de los versos; se produce en los oyentes un estado especial, que por fin denominaremos, con Valéry, *estado poético*, en el que deseamos escuchar, de nuevo, esos versos, volver a ellos una y otra vez. Esta es una propiedad extraordinaria de la palabra poética: tiende a reproducirse en su *forma sonora* y en su *contenido* enigmático, abierto a las plurales interpretaciones que solemos darle en las sucesivas lecturas o en momentos diferentes de nuestra vida. Oigamos estas palabras en la obra de Zavala *Kiliagonía* (1980): “Al cantar el cisne se llevó la llave. Pero no hay puerta libre. (...) El tropel de palabras derramaba plumas al aire. Llave de treinta puertas cada rostro.” (25) Lo que tienen en común la prosa y la poesía son las palabras, pero es obvio que la palabra “llave” tiene distintos significados en el lenguaje común, como cuando decimos: “dame la llave de la casa”, de inmediata comprensión. Sin embargo, el significado alegórico y enigmático que tiene en este texto, que al decir “llave de treinta puertas cada rostro” puede significar, si acaso, las plurales sugerencias que abre, al que contempla un rostro con atención, para acceder a la interioridad de una persona.

Estas palabras citadas de Zavala ¿son prosa o poesía? Si indagamos más en *Kiliagonía*, y atendemos a la forma, está escrita en bella prosa con ritmo y con abundantes metáforas, aliteraciones y metonimias, recursos estilísticos preferidos por los poetas. Las palabras no podemos entenderlas en sentido literal, ni con una funcionalidad práctica, como argumentaba Valéry de los escritos en prosa. Creo poder decir, si aún estamos empeñados en atribuirle un género literario concreto, que es prosa poética, o mejor aún, que este escrito es un *Poema en prosa*, línea literaria innovadora, fundada por Baudelaire en *El spleen de Paris* (1869). Con este nuevo uso de la prosa, el poeta francés pretendía superar las limitaciones del género poético de ritmo y rima. Escritores posteriores heredarán estas sugerencias liberadoras.

Zavala continúa esta línea, y además de *Kiliagonía*, podemos citar *El sueño del amor* y *El libro de Apolonia o de las islas* (1993), que son también poemas en prosa,

¹ Los textos de teoría literaria de Valéry están reunidos en *Teoría poética y estética*. Consultar en especial, para el tema que nos ocupa, la conferencia de 1939 “Poesía y pensamiento abstracto”.

combinación de su imaginación creadora de prosa y poesía, una prosa musical sin rima, pero sí con ritmo, y en este diferiría de Baudelaire.²

Citaré ahora otros ejemplos de esta comunión de géneros, que da lugar a una productividad textual singular, que determina lo que denominaba, en páginas anteriores, el *estilo propio* de la escritura de la autora, en el sentido de una *transformación o desvío* de los géneros, tomados sólo como punto de referencia.

En *Percanta que me amuraste* (2007), del que hablaremos extensamente en los apartados finales del presente escrito, también hay una miscelánea de géneros, puesto que intercala en el cuerpo del relato textos filosóficos y poemas. Y en *Dora* (2009) mezcla la novela y el ensayo. *Dora* toma su nombre de la joven vienesa, analizada por Freud como primer caso de histeria. Pero el nombre y el personaje de la narración son sólo una excusa, ya que ella fabula sobre una Dora moderna, recreada a su aire. No se intercalan textos filosóficos ni poemas, como en *Percanta*, sino que las múltiples lecturas de la protagonista precipitan o dan como resultado una serie de reflexiones, dudas e interrogaciones sobre sí misma y los otros, que constituyen los monólogos interiores de la heroína. Lo sustancial acontece en la mente de Dora, que es el deseo de la fusión de vida y escritura, formulado continuamente a lo largo de la narración.

Vamos a prestar ahora nuestra atención a las páginas finales, que a modo de apéndice, proporcionan claves importantes para entender el anhelo de la protagonista de aunar escritura y vida. Este apéndice lleva por título “Aprendiz de la letra”, y es una ficción, dentro de la ficción del relato, en la que aparecen unos escritos inéditos de Dora, que se encuentran años después de la publicación de la primera novela escrita por la protagonista, ya realizada como escritora. Son pequeños ensayos sobre una serie de escritores y filósofos emblemáticos de distintas épocas históricas, de los que hace interpretaciones desde la contemporaneidad. Así por ejemplo, Sócrates es el “Gran histórico”, por su compulsivo preguntar y preguntar a sus conciudadanos, que lo temían y sabemos que lo denominaban “el tábano de Atenas”. Dante muestra en los círculos del Infierno la eternidad del dolor. Sor Juana Inés de la Cruz, es en la interpretación de Iris-Dora, el sujeto deseante por antonomasia. Los otros textos están dedicados a Spinoza, Kierkegaard, Hegel, Walter Benjamín y la Celestina. Estos son sus insignes maestros, que como una baraúnda circulan sin cesar por su cabeza y de los que extraerá lecciones importantes para su transcurrir por la vida. En este aspecto, ¿es Dora un subrogado simbólico de Zavala?

Nos encaminamos ahora a investigar una segunda característica del estilo de Iris Zavala, que abarcaría toda su obra. Me estoy refiriendo a su *modernidad*, tomando este término en un sentido lato, en la órbita del famoso imperativo de Rimbaud: “¡Hay que ser absolutamente moderno!” Con esta declaración mostraba el *desideratum* de romper radicalmente con la tradición literaria y con lo establecido a nivel vital, y a ambas tareas consagró su vida, ya que no basta con la simple formulación de un deseo, sino que hay que dedicarse plenamente a realizarlo. En la época de Rimbaud la literatura había vivido momentos de esplendor que la condujeron, sin embargo, a un doble tipo de excesos. Por una parte, los vuelos románticos de tiempos inmediatamente anteriores habían llegado a su culminación y agotamiento, en la opinión del poeta. Sus contemporáneos del Parnaso se habían entregado a otro exceso en su búsqueda de la perfección formal, colorismo y musicalidad de sus versos. Esta doble desmesura, tanto en el contenido

² Estas ideas las he desarrollado anteriormente en “Poética del mestizaje: hibridación de prosa y poesía”.

como en la forma, llevó a pensar que la literatura pareciera ahogarse en sus propios límites, y ello llevase de suyo la necesidad de una revolución. Rimbaud la personificó, rompiendo todos los moldes, los de la poética en primer lugar, y en su encarnadura existencial en las figuras del rebelde, el “maldito” y el *outsider*. Esta última acepción es la que ahora me interesa emparentar con nuestra autora, que dedicó muchas páginas al estudio del *otro* marginado o expulsado del orden social:

carbonarios, los primeros, socialistas, los anarquistas, los marxistas, los bohemios, los libertinos, los heterodoxos, los heréticos, los contrabandistas del lenguaje, los filibusteros de las ideas, los fugitivos que huyen siempre hacia la libertad (“Fragmentos autobiográficos” 19).³

El término modernidad es multívoco y si antes lo hemos usado en un sentido amplio, ahora lo haremos en una acepción más restringida. Me refiero al vocablo “modernismo”, que revela un viaje de ida y vuelta, ya que proviene del francés *modernisme*, pero cuando llega a Hispanoamérica se resemantiza para volver a España con su significado rearticulado. En su Puerto Rico natal, Iris Zavala tuvo la inmensa suerte de asistir, en edad temprana, a unos cursos precisamente sobre el tema del modernismo que impartía el poeta exiliado Juan Ramón Jiménez. Cuando Zavala se dedica a la tarea de la escritura, ya sea en su producción tanto poética, como narrativa o ensayística seguirá en la estela de esa fuente originaria modernista y juanramoniana, que se plasma en su insistencia en buscar siempre el *ritmo* y la *música* de las palabras, lo cual no es de extrañar, ya que ambos constituyen parte esencial de su alma caribe. Hace décadas que nuestra autora cruzó el océano y en la actualidad vive en Barcelona, donde sigue escribiendo.

Hay que tener en cuenta que “Modernismo” es un término acuñado por Rubén Darío, que en 1888 califica así el “espíritu nuevo de libertad” del movimiento literario que se estaba gestando en América latina. Una de las características de este movimiento, en sus inicios, fue el estar cargado de temas exóticos e indigenistas; Iris Z. no necesita buscar en paraísos pedidos y lejanos sus fuentes de inspiración, ya que ella es antillana y en casi todos sus libros recrea sus recuerdos de infancia y juventud en las ciudades de Ponce y San Juan, sus personales y reales paraísos. Otra característica del modernismo es que cuando comenzaron a llegar a América latina jóvenes autores que habían vivido algún tiempo en Europa, venían deslumbrados con la potente carga de las Vanguardias (surrealistas, dadaístas, futuristas, etc.), pero lo que hicieron con ellas los latinoamericanos fue elaborar esas influencias y transformarlas en materia propia. Se toma prestado, pero el empréstito sirve para enriquecer el patrimonio y para transformarlo. En el prólogo que Zavala realiza a su edición de la obra de Darío comenta al respecto: “Viaje de ida y vuelta, porque son movimientos de bienes culturales que revelan conquistas, contagios, imperialismos en ese espesor de “latinidad” que se irradia por toda la inmensidad de los países de “Nuestra América”. (18)

Por ejemplo, en este momento se evoca el pasado histórico con patriotismo exaltado, transformándolo en elementos para el mito, plagado de héroes y personajes legendarios. Este es el caso del relato *El sueño del amor* de Zavala, discurso cultural emancipatorio, en el que se cruzan *historia* (datada en fechas clave, como por ejemplo

³ Consultar el n° 145 (1997) de la revista *Anthropos*, monográfico dedicado a la autora.

1492, primer desembarco de Colón en el Nuevo Mundo, o 1959, año del triunfo de la Revolución cubana) y *mito* invertido: “Llegaron los Caribes de las islas adyacentes. Venían en once piraguas con varios cientos de guerreros acéfalos del Nuevo Mundo. Las islas son un passe-partout de prácticas canibalísticas y las mujeres son libidinosas”.⁴ (144)

Para la escritora puertorriqueña, su modernismo (o modernidad) significó una ruptura con la tradición y una aventura abierta tras el horizonte. Se irán mostrando, en lo que sigue, algunos rasgos de esta desavenencia. Comenzaremos por su cambio de estrategia, que substituye el narrador omnisciente de la tradición literaria por una pluralidad de voces (“carnavalización de voces”, como lo denomina su otro gran maestro Bajtin): “yo, Zavala; yo/tú; Zavala/ella; Zavala/yo; todas; todas interrumpe a todas, etc...” (“Autopercepción intelectual de un proceso histórico” 14). Esta coreografía tiene la intención de des-centrar al sujeto del discurso, para no reproducir el discurso del amo, tal como enseña Lacan, otro de sus guías iniciáticos. La intención de la escritora es dar voz a los que no la tienen, situarse en la posición del *outsider*, como decíamos, y prestar su voz, sus múltiples voces, a los que llama sus “amigos”. En estos diálogos de Iris Zavala con sus amigos, el protagonista es siempre el *otro*, que gracias a su presencia permanente, ayuda a la constitución del *yo* como sujeto, el cual cobra consciencia de sí, ya que el otro ve en él rasgos que uno mismo no podría nunca apreciar y lo evalúa. Estas formas de diálogo son las que Bajtin incluye en lo que llama “relaciones dialógicas”, que en el caso de Zavala no se realizan con los discursos dominantes, sino con los excluidos del orden social.

Esta preocupación la comparten tanto los representantes de la modernidad como los “modernistas”, y sobre ambos Zavala ha publicado varios ensayos, el último *El rapto de América y el síntoma de la modernidad* (2001) en el que dice:

[...] los modernistas leen un síntoma; confrontado con la realidad, el modernismo intenta subvertirla detectando las huellas de su verdad oculta en los detalles que se desprenden de ella, y desmienten la verdad oficial en los márgenes que apuntan a lo que tiene que ser reprimido para que la totalidad aceptada pueda restablecerse. [...] Lo que caracteriza la escritura modernista es que cuenta otra historia que, por medio de sus vínculos sus resonancias laterales, reduplica y socava la historia oficial. (78)

Los modernistas encarnan las figuras de los *raros*, los *modernos* y los *jóvenes*, que se reivindican como asociales, en el sentido de que no aceptan las normas vigentes o el discurso del poder, cuentan “otra historia”. El propio Rubén Darío declara de sí mismo que es un “anarquista”, (“Introducción. Darío y el ensayo” 23) denominación que también se le puede aplicar a Zavala, pues la factura de sus obras es iconoclasta, va contra la retórica de la alienación moderna e invita a pensar.

⁴ Es una referencia irónica al término “caribe” - y a su deformación “caníbal” - que ha quedado perpetuado a los ojos de los conquistadores, de manera infamante, igual que la idea de las mujeres libidinosas. En oposición radical a esta idea, para los habitantes de las islas, los Caribes eran valientes guerreros que resistieron heroicamente a los invasores.

Vamos a realizar ahora una tercera vuelta de tuerca sobre la idea de lo moderno.⁵ La primera ha sido la cita del *dictum-mandato* de Rimbaud, la segunda la inclusión de nuestra autora en el modernismo y ahora vamos a recurrir a Adorno, el cual dijo en su *Teoría estética* (1970): “La *disonancia* es el signo de todo lo moderno”. Esta categoría estética de la disonancia es extraordinariamente fecunda y siempre pone en un aprieto al que intenta usarla como llave para una interpretación. Intentaré ceñirme a unas cuantas sugerencias que creo poder expresar de ella. Tengamos en cuenta que Adorno escribe su estética después de Auschwitz y, en consecuencia, habla en el *lenguaje del sufrimiento*. Y considera que también la obra de arte ha de expresarse en ese lenguaje de la aflicción y ser *autoconsciente* y *reflexiva*, para mostrar las huellas de la barbarie de su tiempo. También ha de mostrar *cicatrices*, que considera como los lugares donde fracasaron obras anteriores, ya sea en su forma como en su contenido y expresarse a través de lo *fragmentario*, lo *quebradizo* y lo *disperso*. Todas estas maneras de proceder constituirían la disonancia en toda obra *moderna* de creación o de reflexión.

¿Está presente la disonancia en la obra de Zavala? Sí, en lo referente a la autoconsciencia reflexiva sobre su propia producción y las cicatrices en que otras obras mostraron sus errores. También en lo fragmentario del discurso y en la anarquía y promiscuidad de los géneros, de los que se habló. En la síntesis no violenta de lo disperso y del carnaval de voces se conservan los antagonismos y violencias de la cosa misma: la escritura y la vida. Sin embargo, no cumpliría con el requisito fundamental de la disonancia adorniana, el lenguaje del sufrimiento, puesto que el *otro* zavaliano es un *sujeto colectivo*, un tercero que actúa como emancipador frente a la barbarie del mundo. En él encuentra el espacio necesario para la utopía. Esta autora moderna está comprometida con la tarea de *civilizar* y *restaurar la dimensión ética y estética en el mundo*. Lo repite como un mantra en todos sus libros y esta tarea descomunal, casi podríamos decir titánica en su mera enunciación, la está llevando a término con la publicación de sus más de setenta libros de ensayo, poesía, narración, amén de sus artículos y conferencias incontables, que una simple ojeada a su *curriculum* puede confirmar.

Puesta al desnudo de las estrategias de creación y ruptura con la preceptiva literaria

Para justificar este título, seguiremos ahondando en la relectura -¿compleja, placentera?- de la escritura de Zavala para descubrir otros *modus operandi*. Y se me revela, en primer lugar, la *autorreflexión* acerca de las estrategias estéticas (narrativas, estructurales, teóricas) en torno a la elaboración del propio texto, y además la *explicitación* reiterada de dichas estrategias para conducir a buen puerto el objetivo deseado. Y ambas las pone de manifiesto en todos sus libros

Comenzaré con el ejemplo de la pintura, para pasar después al terreno literario. Cuando el arte era considerado como *mímesis* (Aristóteles), pura copia de la realidad, los artistas se esforzaban por ocultar las estrategias para lograrla, así la pincelada no se notaba, se usaban veladuras. Sin embargo, a partir de las Vanguardias de principios del

⁵ Algunas de estas ideas las he trabajado previamente en “Disonancia y utopía en *El sueño del amor de Iris Zavala*”.

siglo XX, las cuales son la primera revolución moderna contra el clasicismo, el artista deja al descubierto y muestra la pincelada, o la rascadura sobre el lienzo, o la mancha de la que va emergiendo la figura. Esta puesta al desnudo del proceso de creación es una de las señales de su modernidad. En cuanto a la reflexión de los artistas sobre su obra, basta pensar en los *Manifiestos dadaístas, surrealistas o futuristas*, en los que se da una elaboración teórica de sus procesos creativos, que después generalizan normativamente en formas y conceptos, aunque tal normativa suponga, en muchos casos, la supresión de toda norma.

Recurriré a Cervantes como paradigma literario “moderno” *avant la lettre*, puesto que fue, como sabemos, un genial adelantado a su época en múltiples aspectos. El que me interesa ahora es que, si se lee con cuidado el *Quijote*, se puede apreciar que va dando pistas, poniendo al descubierto las estrategias estéticas que usa. Por ejemplo, en lo relativo a la *trama*, de la que dice que ha de ser como *hilo de lino*. Habla el narrador externo u omnisciente de la época que le ha tocado vivir, de la cual dice que estaba:

[...] necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia (la de Don Quijote y Sancho)⁶, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual prosiguiendo su *rastrillado, torcido y haspado hilo* (I: 274)⁷

Siguiendo esta norma, que él mismo crea, va intercalando, especialmente en la primera parte de la obra, una serie de relatos, pertenecientes a géneros literarios diversos, como novela ejemplar, sentimental o pastoril, por citar sólo algunos de una larga serie. Podemos pensar, atendiendo a la productiva metáfora cervantina, y añadiendo otra de mi cuenta, que cada una de estas historias intercaladas son *hilos de lino* que entrelazados constituyen la *maroma* del texto del *Quijote*.

Para comprender el alcance que merece este concepto de *trama* o argumento cervantino se hace necesario ir a la *Poética* de Aristóteles, en el que aparece por vez primera. Cervantes romperá con el paradigma de la trama tradicional, e Iris Zavala también lo hace, pero su ruptura será “absolutamente moderna”. Las maromas cervantinas se complican en los textos zavalianos formando rompecabezas de enunciados, fragmentos de otros discursos; parecen haberse construido con retazos de otros textos. Estas características pertenecerían a la categoría adorniana de la *disonancia*, que posee el aura de lo inacabado y que tiñe la sensibilidad moderna.

La *Poética* puede ser considerada como texto fundacional de lo que luego la tradición constituyó en normas de la llamada *preceptiva literaria*. El *mythos-trama* aristotélico era un concepto fructífero y flexible, (caps.6: 18-19) pero sus continuadores malversaron esta herencia. Aristóteles decía que el *mythos* o argumento es “el entramado de las cosas sucedidas” (cap. 6: 1450 a). Estos sucesos debían describir el desarrollo de los acontecimientos en una *trama lineal*, constituida por *planteamiento-*

⁶ El paréntesis aclaratorio es mío.

⁷ Los términos que he resaltado en cursiva se refieren a las fases principales de la elaboración del *hilo de lino* y se está refiriendo a la trama de la novela.

nudo-desenlace, que permitiría una fácil comprensión en la lectura (o la representación de las tragedias en la escena). ¿Qué consecuencias tuvo este primer escrito de teoría literaria? Sus reflexiones abarcan muchos aspectos, pero para nuestros intereses actuales sólo me ocuparé de la *trama*. La tradición malinterpretó a Aristóteles y lo transformó en el llamado *imperativo de la unidad*, y el teatro neoclásico lo radicalizó en el conocido dogma estético de las llamadas “tres unidades” -de acción, tiempo y lugar-. Tanto la secuencia lineal de la trama, como las tres unidades citadas se revelaron, con posterioridad, como forzados encorsetamientos para la libertad de creación, y planteó el problema teórico de que las reglas anquilosadas han de modificarse. La primera revolución contra la trama ya la vimos en Cervantes, y en el siglo XX Faulkner, considerado el padre de la novela moderna, hizo añicos estos presupuestos, y la novela latinoamericana, norteamericana y europea siguió sus pasos y recreó con delectación todas estas rupturas.

Volviendo a Cervantes, a la explicitación de sus estrategias narrativas, lo cierto es que hay que leer con atención, porque aparecen en lugares poco importantes, no en el inicio de un capítulo, o como conclusión, sino como diálogo casual entre algunos de los personajes. Con este digno antecedente, nos ocuparemos ya de I. Zavala (no en vano ella se proclama cervantina y ha escrito excelentes textos sobre su obra). También ella va dando pistas del *modus operandi* en sus textos y las pistas, en ocasiones, se convierten en claras indicaciones; pero, con frecuencia, también se divierte despistando aparentemente al lector, jugando a *velar y desvelar*; lo cual, según Heidegger, era la pasión fundamental de los griegos. Viene al caso *Edipo rey* y sus peripecias en la desesperada búsqueda de su destino y su identidad, que va encontrando indicios y negándolos; pero que al final, cuando cae el velo y descubre la verdad, no puede soportarla y se arranca los ojos. El juego de Iris Zavala de *velar y desvelar* no es trágico, como para los griegos, sino irónico y “absolutamente moderno”. Oigamos las palabras de la protagonista de su libro *El sueño del amor*:

No me pidas, Amparo, que aclare la *trama*, porque el tiempo de la *revelación* ya pasó. No sé cómo crees en urdir historias, si las quieres *lineales*, claras, transparentes. Yo, en cambio, siento placer en eludir, oscurecer, cambiar las reglas del juego, intervenir sólo para *dar pistas y borrarlas*. (57)

Las consecuencias que extraeremos de este breve texto son varias y he resaltado en cursiva las que he creído de interés (a sabiendas de que toda interpretación es parcial e interesada). *Trama* está usada aquí como argumento y el término *revelación*, cuyo significado etimológico es “quitar el velo”, puede tener una acepción religiosa, en el sentido de que Dios comunica a los humanos cosas que no podrían conocer sin su intervención. Pero si el tiempo de la revelación es cosa del pasado, (como continúa el texto) ¿por qué en seguida le dice a su interlocutora Amparo que cuando interviene – *revela*- lo hace para *dar pistas y borrarlas*? Por puro juego, por cambiar las reglas del juego de la revelación, ahora tomada en un sentido desacralizado, moderno.

La segunda consecuencia que deduzco del texto citado, *El sueño del amor*, es la no *linealidad*, es decir, la ruptura con la trama de la preceptiva tradicional: planteamiento-nudo-desenlace, expuesta por Aristóteles en su *Poética*. En las novelas

que conozco de la autora, efectivamente se rompe con este canon. Por ejemplo, en *Nocturna, mas no funesta* (1987), trasunto novelado de la extraordinaria poeta Sor Juana Inés de la Cruz, monja mexicana del siglo XVII, la trama de la novela está estructurada a través del cruce de cartas de una serie de personajes, ficticios y reales, algunos de ellos de épocas diferentes a los de la protagonista, lo cual implica saltos diacrónicos. ¿Es gratuita esta compleja estructura no lineal, sino poliédrica y alterada en el tiempo? Creo que no, ya que estas plurales voces intentan aportar una visión compleja de la monja encausada, a la vez que procura reproducir la atmósfera conspiratoria contra una mujer, cuyo único delito es ser sabia y erigirse en sujeto del discurso. La visión feminista que aparece, no sólo en esta novela, sino en todos los escritos de Zavala, consiste en poner de manifiesto el poder de transgresión que lleva de suyo toda actividad intelectual, y el coraje añadido que supone el hecho de que quien piensa y transgrede sea una mujer.

***Percanta que me amuraste*⁸: el estilo como caja de resonancia del contenido**

Si volvemos a plantearnos la cuestión un tanto manida hoy de los géneros literarios, *Percanta que me amuraste* (2007) ¿pertenece al género novela? No en sentido literal, ya que entretejidos en la narración encontramos reflexiones filosóficas, versos, o fragmentos de letras de tango y de bolero. *Percanta* no pertenece a ninguno de estos géneros, pero *participa por hibridación* de todos. El resultado no es un nuevo género, sino una novedad textual, que era una de las aspiraciones de los modernistas.

¿Cuál es el modo de proceder de la obra que tratamos de interpretar? Hay una narración de una serie de *vivencias* amorosas, que constituyen el argumento: una historia de amor entre mujeres, desde su inicio fulgurante, hasta su aniquilación final. Pero después de la experiencia viene la reflexión, la *teoría*, que permite tomar distancias frente a lo vivido y fantaseado. La voz narradora ejerce entonces de filósofa y arropada por sus maestros, que aparecen con profusión en este escrito (Platón, Empédocles, Lacan, Bajtin, Unamuno, Freud, Nietzsche, Spinoza y otros) hace una reflexión avisada y plena de sospechas. Así pues, se intercalan textos filosóficos, que pueden ser citas o interpretaciones de los pensamientos respectivos. También se interpolan versos de sus poetas predilectos (Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Machado, Juan de la Cruz, Goethe, Rimbaud, Baudelaire y otros que no identifico) y letras de canciones populares.

Pero hay una diferencia importante entre los usos que Zavala hace de los versos y de la reflexión filosófica. Ya dije de esta última que le sirve para tomar *distancia post festum*, para intentar analizar y comprender el marasmo amoroso experimentado. Sin embargo, la poesía no le permite distanciarse, sino que le provoca un proceso de *inmersión*: los poemas alientan sus vivencias, se entremezclan con ellas. Varios ejemplos servirán para ilustrar lo dicho. La protagonista, que es, a su vez, la voz narradora en primera persona, está rememorando su primera noche de amor. Aparecen entonces los versos de Juan de la Cruz:

⁸ Es el primer verso, en lunfardo, del tango “Mi noche triste (Lita)” (música de Miguel Castriota y letra de Pascual Contursi). Significa algo así como “mujer que me abandonaste” porque el tango continúa “en lo mejor de la vida/ dejándome el alma herida...”

¡Oh noche que me guiaste!,
 ¡oh noche amable más que la alborada!
 ¡oh noche que juntaste
 amado con amada.
 Amada en el amado transformada! (35)

Cuando ya ha transcurrido el tiempo luminoso del encuentro y comienzan a aparecer los primeros fantasmas, se reconoce en Sor Juana:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
 imagen del hechizo que más quiero,
 bella ilusión por quien alegre muero,
 dulce ficción por quien penosa vivo. (104)

¿Cuál es el *estilo* de esta obra?, dicho en otras palabras: ¿cómo opera la hibridación que la transforma en una novedad textual? Podríamos nombrar su estilo con un término portorriqueño: *burundanga*, que es una especie de cóctel o mezclanza. Pero este término, que se ha usado en otras ocasiones para hablar de Zavala (y que yo misma he usado para hablar de su obra), quiero matizarlo ahora. El ensamblaje mestizo de los géneros no es una mezcla azarosa, sino que pienso que está hecha con una intencionalidad explícita, que sería la de reproducir el *contenido*: la *obsesión amorosa*.

Decía Freud que el amor es una “neurosis obsesiva” y como tal, el discurso amoroso vuelve una y otra vez sobre el objeto. *Dis- curso* es, originalmente, la acción de pasar, de correr de acá para allá, “trayectorias”, “andanzas”, “círculos”. Y, en efecto, el discurso de la protagonista enamorada consiste en un camino de “intrigas” contra o a favor de sí misma y de la otra, traducido en arrebatos de lenguaje, que sobrevienen al albur de circunstancias aleatorias. Hablar del amor le exige sumergirse en los deliquios, amargas, actitudes y modos de enfrentarse al mundo, más las reflexiones y los versos por todo ello generados en el pensamiento de Occidente: *vivencias transmutadas en palabras*.

Con lo dicho con anterioridad, creo que podemos intentar justificar el título de esta parte del presente escrito: “el estilo (*burundanga*), como caja de resonancia del contenido (*obsesión amorosa*)”. La unión de estilo y contenido produce un texto y así lo formula la protagonista de *Percanta*: “Nuestros cuerpos eran una gran orquesta invisible con notas vertiginosas en el abismo del placer; uno y otro cuerpo se convertía en el prodigio de la letra; en el texto”. (17)

El tiempo como futuro anterior

De nuevo, traeremos a colación la *Poética* del filósofo griego, que fue el primero en considerar que el elemento más importante de una narración es la *trama* y propone que el tiempo ha de ser lineal y que las buenas historias han de tener un planteamiento, un nudo y un desenlace, para que el *ritmo* de esta estructura produzca placer, ya que imita el ritmo de la vida.

Sin embargo, en *Percanta* no se sigue este rasgo de la preceptiva aristotélica, ya que no hay linealidad, sino *circularidad*. El tratamiento del tiempo de la narración es otra de las peculiaridades del estilo de Zavala, y que ahora intentaremos ponerlo en relación con el contenido. El tiempo de la trama es circular, eterno retorno de lo mismo (Nietzsche), que le hace dar vueltas en torno a su obsesión amorosa. Suele ser habitual que la narración sea posterior al acontecimiento final de la trama y que el narrador, que adopta la posición de una mirada omnisciente, contemple el recorrido desde este momento final, pero el lector no lo conoce, puesto que el argumento aparece secuenciado en el tiempo. En *Percanta* tampoco se sigue este criterio normativo, sino que aunque se sabe desde el primer momento que la historia de amor tendrá un final, las peripecias de la trama van dando saltos de atrás hacia delante, del pasado hacia el futuro, desde el presente hacia el pasado o hacia el futuro. Podría hablarse de una *escritura retroactiva* en la cual no hay linealidad, ni progreso, sino lo que podríamos denominar *futuro anterior*, ya que los lectores/as conocemos los acontecimientos posteriores con antelación a su realización.

5. El argumento y el lector (claves para una lectura)

La trama (o argumento) es el material que se presenta a la lectora (o lector), a través de un discurso (o texto). Lo que el lector encuentra ante sí es el texto, y la trama es lo que ha de *inferir*, ha de construirla en el transcurso de la lectura. El lector, por tanto, es el que ha de darle sentido al texto en la identificación del argumento. La indagación sobre el *argumento* de esta obra no es tarea sencilla, aunque esta novela lo tiene, no en los casos de otras narraciones, en que resulta imposible buscar un argumento. En este texto se impone la necesidad de buscar, leer con parsimonia, sin precipitación. Por fin encuentro indicios en la página 33. Alicia, la protagonista de la obra, que es la voz narradora en primera persona, es una joven arqueóloga que estudia la cultura de las Antillas. Conoce a Alex(andra) en las escaleras de la Universidad de México: “la vi, fue como un relámpago, el resplandor de su mirada venía con ella” (33). Ésta es una joven intelectual de 27 años, que ha ido al D. F. a reunirse con unos colegas editores. ¡Amor a primera vista con tintes de eternidad!: “Lo comprendí todo aquella mañana en que la vi bajar, y ella me miraba con ojos de futuro”. (35) Las pesquisas sobre el argumento han de continuar “a saltos”, unas páginas adelante, aunque luego hay que volver atrás, porque ya sabemos de la interpolación de pensamientos filosóficos y poemas. Entre las dos mujeres surge una historia, que en sus comienzos es vivida como un amor-pasión: “tu mirada comprometía mi mirada, la manera en que me miraba a mí misma transida de pasión por mi propio deseo” (17), como aquella otra historia arquetípica de amor-pasión, la de Tristán e Isolda en la que el juego de miradas: “unos ojos que miran otros ojos que te miran” (Trías, *Tratado de la pasión* 56) compromete radicalmente hasta la muerte a los sujetos pasionales. Pero pasado un tiempo comprueba (¿con melancolía *post festum*?) que: “Es la locura del amor, el sueño de hacer de dos, uno solo; así anda siempre en un callejón sin salida con la versión despechada, pues la unión con la que sueñan los amantes es imposible”. (41) El amor se gastó y los cuerpos de las amantes, que antes ardieron, cuando faltaba, hizo que la carne se fuera volviendo triste y también la mirada.

El itinerario del amor narrado, cantado en poemas y también cavilado es como sigue: fascinación en la visión primera; juego de seducción recíproca; deseo de fusión y

posesión mutua; disolución de los límites debido a la propia naturaleza del deseo, lo cual hace nacer en las almas enamoradas la primera sospecha, en la que se reconocen signos incipientes de odio, odio que inexorablemente aparece siempre mezclado con el amor, “línea frágil, acuática, que divide el amor del odio” (142). Las últimas fases del itinerario amoroso, que preparan la separación de las amantes, son como una travesía del desierto en la que sólo se da mutismo y silencio. Viene después el tiempo del duelo por el amor perdido.

Otras voces secundarios circulan por las páginas de la narración: Ceci y Fredy, amigos del alma y confidentes de Alicia, que representan el mundo de los intelectuales neoyorquinos. Y Api, un personaje creado en su segunda novela, *Nocturna, más no funesta*, y que se le cuela en todos sus escritos posteriores. En este caso juega un rol que se podría asimilar a la autoconciencia y al sentido común. En todos los escritos de Zavala se reconoce lo que vengo tratando de nombrar como su *estilo propio y singular*: un tratamiento similar del tiempo, de la trama, de la polifonía de voces y del ensamblaje mestizo de los géneros. Y de manera privilegiada todas sus palabras están regidas por una *intuición poética* que predice la verdad alegórica que encauza la experiencia humana. El ritual narrativo-poético-filosófico de su escritura ofrece una mirada amorosa de largo alcance, que no maltrata al mundo, sino que se nutre de la energía de los vencidos en una tentativa *de civilizar, aunar en su proyecto ética y estética*.

Referencias

- Adorno, Th. W.. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Aguilar, 1982.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Manzano, Julia. “Epílogo” en Iris Zavala, *Kiliagonía, Speciosa Miracula*. Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2007.
- . “Disonancia y utopía en *El sueño del amor de Iris Zavala*”, La Página (nº 39) Santa Cruz de Tenerife, Ed. La Página, 2000.
- . “Poética del mestizaje: hibridación de prosa y poesía”, en *la Huella liberada*, Libro-Homenaje a Iris M. Zavala. Junta de Andalucía: ArCIBel, 2008. 145-150.
- Sófocles. *Edip rei*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1959.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979.
- Valéry, Paul. “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990. 90-94.
- VV.AA. *Anthropos* 145 (1997).
- Zavala, Iris. *Kiliagonía*. D. F. México: Premia, 1980.
- . *Nocturna, más no funesta*. San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1987.
- . “Introducción. Darío y el ensayo”, en *Ruben Darío. El modernismo*. Iris Zavala ed. Madrid: Alianza, 1989.
- . *El libro de Apolonia o de las islas*. San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1990.
- . “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, *Anthropos* 145. 13-21
- . *El sueño del amor*. Barcelona: Montesinos, 1998.
- . *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- . *Kiliagonía, Speciosa Miracula*. Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2007.

- . *Percanta que me amuraste*. Barcelona: Montesinos, 2007.
---. *Dora*. Barcelona: Montesinos, 2009.