

IRIS M. ZAVALA: Poética del mestizaje

JULIA MANZANO

Hibridación de Prosa y Poesía

A Iris Zavala (“una peninsular de la otra orilla”, según la bella definición de Juan Ramón Jiménez) podría parecer adecuado definirla como poeta, ensayista, novelista, además de teórica de la literatura, amén de feminista, bajtiniana, lacaniana, etc. Pero con todos estos apelativos no daríamos razón del quehacer de su escritura. ¿Por qué? Porque si usamos cada uno de estos géneros literarios y teorías que los sustentan por separado, como compartimentos estancos, no le estaríamos haciendo justicia. Sus escritos son híbridos, mestizos; de tal manera que no podemos encasillarla ni en un género, ni tampoco en una adscripción teórica concreta. Su riqueza está en la interfecundación de esta y la otra orilla, de los géneros literarios, de las orientaciones teóricas diversas, convergentes-divergentes que constituyen a Iris Zavala como sujeto femenino de su propio discurso.

Sería pertinente preguntarse: ¿Quién habla en sus textos?, es decir, ¿quién es el sujeto del discurso? Y la pregunta subsiguiente sería: ¿A quién van dirigidos?

En todos sus escritos hay una pluralidad de voces, que hablan y se escuchan entre ellas; una polifonía en la que se entremezclan armónicamente las distintas personas del verbo: un yo, un nosotras (todas las mujeres), un tú, un él o ella, o vosotras, o ustedes. Es bastante común, en sus relatos, un continuo aparecer y desaparecer de personajes o seres mitológicos (Eurídice, Edipo, Orfeo, El Unicornio, Argos, sirenas o ángeles). Pero también aparecen otras voces, personajes de ficción de alguna narración, que se cuelan de súbito en otras, e incluso en sus ensayos. Son casi en exclusiva voces femeninas: Ileana, Julieta, Amparo, la propia autora Iris, Engracia, la omnipresente Apolonia, etc.

El presente escrito quiero dedicarlo a su poesía. A pesar de la escasa producción en este género, si lo comparamos con la sobreabundancia de escritos narrativos o ensayísticos de la autora puertorriqueña; me ha interesado

por muchas razones, que trataré de exponer en lo que sigue. La primera de ellas es relativa al tema antedicho: el sujeto del discurso. Porque justamente en su producción poética el sujeto poético es siempre un yo singular, no escindido, no multívoco. Un Yo, que suele tomar la primera persona del singular, en diálogo con un Tu, que En *Barro doliente*, su primer poemario, es dios, o personajes simbólicos del Antiguo Testamento: Caín y Abel, o el profeta Elías. En su último libro publicado de poesía, *Que nadie muera sin mirar el mar*, el yo poético expresa sus vivencias en primera persona; interpelando a un tú : el marino, o la vasta inmensidad del mar.

Nos hemos ocupado de una distinción entre los escritos en prosa (carnavalización de voces, en palabras de Bajtín) y los textos poéticos de nuestra autora, en los que la que habla y escribe es un yo individual. Pero mientras lo escribía, resonaba en mi inconsciente un consejo velado que da Paul Valéry, al que siempre atiendo al hablar de temas de teoría poética. Dice el gran poeta francés que tiene la extraña y peligrosa manía de querer, en cualquier materia que trate, “comenzar por el principio, rehacer todo un camino, como si tantos otros no lo hubieran trazado y recorrido ya”¹. Así pues, tomo en cuenta lo que él llama “su principio individual” y lo hago mío, porque además, las y los que nos dedicamos a la filosofía tenemos debilidad por los orígenes de cualquier materia o pensamiento. Me remonto, pues, al comienzo del camino, que sería la *distinción entre prosa y poesía*.

Valéry establece un paralelismo entre la *Marcha* y la *Prosa*, y por otra parte la *Danza* y la *Poesía*. Con la sencillez, y a la vez, la profundidad que caracteriza a sus escritos, sugiere que pensemos en un niño pequeño, preñado de potencialidades. Al cabo de unos meses de vida, aprende casi simultáneamente a andar y hablar. Al ir perfeccionando el uso de sus piernas, va probando las posibilidades que ello conlleva y se da cuenta que no solamente puede andar y correr, sino también bailar. Ha descubierto una *utilidad de segundo orden* para sus miembros. Y “eso es un gran acontecimiento”, dice Valéry, porque el andar es una actividad funcional, pero también monótona; sin embargo el bailar permite una gran creatividad de movimientos, variaciones y figuras.

¹ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, “Poesía y pensamiento abstracto”, Visor, 1990, p. 63.

Descritas de esta manera la marcha y la danza, podemos comenzar a establecer los paralelismos buscados. La marcha, al igual que la prosa, persigue un objetivo y un fin concreto. Tomemos un ejemplo del lenguaje común. Cuando alguien dice a otro: “dame un vaso de agua”, la necesidad o el deseo de algo ordenan el paso, le imprimen una velocidad determinada en una dirección y le dan un *término finito*. Alcanzada la meta (un libro, un vaso de agua, un paquete de cigarrillos) la marcha del sujeto se detiene. Sin embargo la danza es algo muy distinto. Es un sistema de actos, pero con la peculiaridad de que tienen *su fin en sí mismos*. No se trata de efectuar un movimiento cuyo fin está en un lugar determinado (como el simple andar), sino de crear algo, un *estado* especial, mediante movimientos periódicos y regulados por ritmos.

A partir de este sencillo ejemplo, ya estamos en disposición de tratar de entender la relación y diferencia entre Prosa y Poesía. Ambas se sirven de una serie de elementos comunes, como son las *palabras*, las relaciones entre ellas mediante reglas sintácticas, idénticos sonidos, timbres, etc. Pero la diferencia radicará en que todos estos elementos se coordinan y se interrelacionan formando *asociaciones de naturaleza diferente* cuando se trata de escritos en prosa o de poesía. ¿Cuál es esta diferencia fundamental? Para entenderla volvamos a la anterior relación entre la marcha y la prosa. Cuando el hombre que camina alcanza su objetivo: el objeto de su deseo que lo ha sacado del reposo; su posesión anula el movimiento. El efecto ha devorado la causa, la meta ha anulado el camino. Esto es exactamente lo que sucede con el lenguaje útil o lenguaje común y en prosa, que sirve para expresar órdenes, deseos u opiniones. Por ejemplo, si una persona dice a otra durante una comida: “pásame el pan”, el sujeto requerido ha *comprendido* el significado de esta frase, alarga la mano y le acerca el pan a su compañero de mesa. Aquí acaba la función del lenguaje y la acción producida por él.

Pero imaginemos ahora una situación propicia para el ejemplo de la danza. Estamos en un teatro y un bailarín alarga sus brazos, de manera expeditiva, hacia un punto lejano. Nuestra mirada se mueve alternativamente entre las manos extendidas y el que imaginamos su objeto de deseo imperioso. Recorre el espacio con pasos rítmicos, a veces rápidos, otros milagrosamente estáticos y de nuevo saltando hacia la meta, que hemos colocado

imaginariamente en un extremo del escenario. El danzante llega allá, pero en vez de detenerse y apropiarse del objeto ideal, ejecuta un triple salto en remolino hacia atrás, sus piernas suspendidas en el aire atraen nuestra mirada asombrada. Ha creado con el movimiento de sus manos y sus pies un *estado especial*, que lo transmite al espectador, que lo único que desea es ver repetido el movimiento, ese u otro en sentido contrario. No hay efecto que anule la causa, ni fin que anule el medio del recorrido.

Algo similar ocurre con el lenguaje poético, a lo que conviene prestar atención. Si leemos por vez primera unos versos, o los oímos de boca de otro, o los leemos para nosotros mismos, pero en alta voz, porque el *sonido* de los versos es elemento fundamental para la poesía. ¿Qué sucede entonces? ¿Termina aquí el acto de la lectura poética? En absoluto. Se produce en nosotros ese estado especial, al que ahora llamaremos, por fin, *estado poético*, en el que deseamos volver a escuchar el *sonido* de estos versos, volver a ellos una y otra vez. Esta es una propiedad extraordinaria del lenguaje poético: tiende a reproducirse en su *forma*, nos excita a reconstituirla idénticamente. Precisamente la propiedad contraria del lenguaje común, cuya función de utilidad es la de perecer una vez llegado a la meta, cumplido su cometido de la comprensión.

Decíamos que el elemento común a la poesía y la prosa eran las *palabras*. Y ahora vamos a preguntarnos si el significado de las palabras es el mismo si se usan en el contexto de una u otra. Por ejemplo, la palabra “tiempo” no tiene ninguna dificultad en ser comprendida cuando aparece en una frase ordinaria; así ocurre cuando decimos “hace buen tiempo” o “no has llegado a tiempo para el espectáculo”. Sin embargo, si la sustraemos de su función momentánea y nos preguntamos acerca de su *sentido*, pasa a ser objeto de profunda meditación filosófica, *enigma* insondable. En el lenguaje poético ocurre algo similar. Pongamos el siguiente ejemplo:

El alma andaba ocupada en soñar. Colmo de perfecciones su pensamiento, sutileza alada que construía torres de viento. (p.60)

Este texto pertenece a *Kiliagonía*, un relato en prosa de Zavala. Elegimos la palabra “viento”, que en lenguaje común significa “aire en movimiento”. Pero en este contexto no puede entenderse así, sino en un sentido metafórico. O bien puede significar que el alma de la narradora construía en su imaginario “fantasías”, o tomar la palabra viento en el sentido de “aires de libertad”.

Por tanto, estas distinciones tan tajantes entre la palabra poética y la prosa no podrían ser aplicadas, en absoluto, a este escrito de Zavala. El recurso a categorías estéticas tiene la utilidad de encuadrar el tema a tratar, tomar una cierta distancia para el estudio, que consiste en contemplar y examinar detenidamente el objeto. El significado del verbo θεωπέω, del que procede la palabra “teoría”, nos ilustra para nuestro caso. Aparte de los significados de “examinar”, “observar” y “contemplar”; *theoreo* era el término utilizado para nombrar la acción del espectador de los juegos olímpicos y también para contemplar el mundo desde arriba, como hacen los dioses. Así pues, podemos jugar con todas estas acepciones: contemplar con distancia, pero a la vez con la implicación del espectador apasionado; y usar las *teorías estéticas* para nuestro objeto de estudio: los escritos poéticos de Iris Zavala, tanto en verso, como en prosa.

Indaguemos más en *Kiliagonía* (1.980)². Si atendemos a la *forma*, está escrito en bella prosa de ritmo poético, con abundancia de recursos estilísticos propios de poetas: metáforas, metonimias, aliteraciones. Las *palabras* no pueden ser interpretadas de manera literal, ni con una funcionalidad práctica, como argumentaba Valéry de los escritos en prosa. Creo poder decir, si aún estamos atados a la necesidad de distinción entre los géneros literarios, que este texto podría ser calificado de prosa poética, o mejor de *Poema en prosa*, línea literaria innovadora, inaugurada por Baudelaire. *El spleen de Paris*, en principio fue titulado *Pequeños poemas en prosa* (1869). En aclaraciones a su editor le dice que con este nuevo uso de la prosa ha podido superar las limitaciones del género poético de ritmo y rima. Los escritores posteriores seguirán estas sugerencias liberadoras.

² Recientemente se ha reeditado este texto, en la editorial La Página, de cuyo *Epílogo* soy autora, y del que tomo algunas ideas.

Zavala también es continuadora de ellos, aunque ya hace tiempo que la poesía no constriñe a los creadores con las exigencias de la rima. Sus relatos, además de *Kiliagonía*, habría que sumarles *El libro de Apolonia o de las islas* (1993) y *El sueño del amor* (1998) son todos Poemas en prosa. Una prosa musical, sin rima, pero sí con ritmo, y en esto último diferiría del empeño baudelairiano. Las palabras no son usadas como en el lenguaje común y en prosa, cuyas similitudes con la *marcha* nos indicaba Valéry (cumplido su objetivo de la comprensión, quedaba anulada). El uso que hace de las palabras se asimilan mejor a la *danza* y nos llevan a un estado especial o *estado poético*, en el que deseamos volver a escuchar el *sonido* de estas palabras, volver a ellas una y otra vez. Esta es la característica del lenguaje poético, según Valéry : tiende a reproducirse en su *forma* y nos invita a reconstituirla. Mi experiencia como lectora (y la de ustedes) es la de tener a la cabecera de la cama libros de poemas de nuestros autores predilectos, que sustituimos, a veces, por otros; para al cabo de un tiempo volver a los primeros, o a los segundos, si también hemos aprendido a amarlos. Releer poesía, una y otra vez, es una experiencia estética que creo compartimos sus amantes. Ahora podríamos preguntarnos ¿Por qué anhelamos la repetición de la lectura de la palabra poética? En el caso de los escritos híbridos, hijos mestizos de Poesía y Prosa de Iris Zavala se me ocurren dos motivos. El primero, para volver a escuchar el *sonido* expresado en bellas imágenes, que exaltan nuestros sentidos. Aquí estoy aludiendo al barroquismo de la autora, que es como una pintora para los oídos. La segunda razón haría referencia al *sentido* de sus palabras, porque creo que precisamente seduce los sentidos por el poder de penetración en el espíritu, en el pensamiento y en los sentimientos. Así pues, para entender el alma barroca de Zavala, hay que hacer el viaje de lo aparente a lo profundo: *del sonido al enigma de su sentido* .

Itinerario poético: del barro del origen a la contemplación de la vasta inmensidad del mar

Barro doliente,³ metáfora poética del ser humano, es el primer libro de poesía publicado por la autora. Los poemas están divididos en cuatro secciones : *Jahvé, Cristo, Hombre y Raza*. Dolor para el hombre, la ira para el dios; con lo cual apreciamos una distribución injusta, de abuso de poder, propia de las que Eugenio Trías denomina las “religiones del padre”. Podríamos concebir que estas cuatro partes constituyen un itinerario, y que cada una estaría representada por una *figura de conciencia* (permitiéndome un uso libre de las que reflexionó Hegel en la *Fenomenología del espíritu*). La primera es la *figura de la cólera* (Jahvé, “colérico en el trueno”), la segunda es la *figura de la esperanza* (Jesucristo, “amoroso en el Verbo”), la tercera podríamos denominarla *figura de la decepción* (relativa al Hombre, concebido de “muerta tierra muerta”) y la última, *figura de la salvación*, pero de una emancipación terrena, en la inmanencia (la Raza, de “fuertes pétreas carnes”), ¿o tal vez en la transcendencia? Después se argumentarán ambas lecturas posibles.

La *estructura formal* es de encabalgamiento de los temas, entre el poema final de cada una de las partes y el del inicio de la siguiente. La primera parte termina con los términos “gracia”, “presencia” y “verdad” en alusión al “Cordero místico”, que conecta con la segunda parte, relativa a *Cristo*, que vino al mundo “en el nombre del padre” (29). La metáfora que más se repite es “agua de espíritu” y también “agua-viva”. ¿En referencia al agua lustral, o nuevo nacimiento purificador por el bautismo? La distinción entre el dios padre y el hijo sigue los cánones de otras religiones, en las que el padre es iracundo, “Colérico en el trueno” (33) (al igual que Zeus tonante, el griego, o Marduk de Mesopotamia), todos ellos realzan la soberanía inclemente y grandeza de dicho dios. Sin embargo, el hijo Jesucristo es “amoroso en el Verbo” (33) y palabra para el sediento. Esta *figura de la esperanza* tiene una respuesta de entrega radical por parte del hombre: “Acósame/ puéblame/ inúndame/ rebásame” (30), que se completa con los versos finales de esta segunda parte: “Dejo, Señor, en

³ Ed. La Isla de los ratones, Santander, 1964.

Tus manos/ mi abandono”. Nuevo encabalgamiento con la tercera parte, que son los versos dedicados al *Hombre*. Aquí la voz poética habla en primera persona y en femenino: “Yo que me creí la ungida” (41). Aún se encuentra en el período de su itinerario en el que le alumbra la crédula hipótesis de que se le había conferido un don del cielo: “Yo que con dedos de ansia tocaba las estrellas” (*idem*). Entonces comienza la toma de conciencia de su condición mortal (que guarda una cierta semejanza con la figura de la *conciencia desdichada* de Hegel), concebida de “muerta tierra muerta” (43). Pero también los dioses mueren...(Nietzsche)

A partir del poema que comienza: “Hoy murió Dios” (46) se desarrolla en los siguientes la imprecación crítica a la divinidad, dando un vuelco en su recorrido, ya que en las dos primeras partes parecía respetuosa con los cánones ortodoxos. Ahora dice del Hombre: “Soy lo que sobró a Dios” (47). En metáforas más duras expresará lo sobrante de dios: “vómito”, “tachadura de tu creación”, “excremento”. En breve diálogo con Nietzsche, podemos ver la infinita distancia entre esta concepción y la idea de *sobreabundancia dionisíaca*. Dionisos es un dios pasional y contradictorio, que encarna la plenitud de la vida y la violencia de la muerte, el horror y la alegría exultante. Este mundo y los hombres que lo habitan no son más que el *producto* que surge de la necesidad y de la sobreabundancia y el dolor divinos. Así pues, no hay intención creadora, ni cólera y castigos, ni expectativas falsas de redención.

Pero volvamos a los versos de Zavala, en los que retoma el tiránico predominio Javhé, arrinconando la figura de esperanza de Jesucristo. El humano es producto de la lucha de dos ejércitos, metafóricamente Caín y Abel: “dos leones de coraje,/ inyectados de odio” y “malditos por Javhé, / fruto del árbol prohibido”. El hijo de ambos es Cabel (invención de la poeta), que simbolizará la eterna lucha entre el bien y el mal, herencia maniquea ínsita en el corazón de todas las religiones, contra las que Nietzsche nos avisara. El encadenamiento ahora se establece entre Cabel y la última parte, *Raza*, que comienza: “Señor, negro semen seminaste / en tu tierra” (53). Pero más allá de la muerte de dios y más allá del nihilismo, surge el símbolo del hombre nuevo, *figura de la salvación* : “hombre joven, / vertical, / alerta”, nacido de sí mismo, ya no creación del dios, “nácete.. y erígete en montaña”, dice (61). Este hombre

es originario de la tierra e irá a parar a la tierra, y en ella se convierte en “pétrea fortaleza”, “de fuertes, pétreas carnes” (63). La respuesta no hay que esperarla de dios, que siempre calla, sino del hombre mismo:

*No hay respuesta.
No viene de ti.
De mí misma
a mí misma
cruzaré el temblor.
¡Soy mi libertad!
¡Soy mi esperanza!* (66)

Parecería que la salvación del hombre está en la aceptación de la muerte y la finitud. Pero unas enigmáticas palabras finales parecen contradecir mis supuestos anteriores: “Candente fuego/ inunda el hueco, / acaso.../ desde la Cruz, / Su sangre salva”. ¿*Figura de la salvación*, pues, en la transcendencia?

Después de procurar dar pistas para la interpretación de la estructura de este poemario, vamos a intentarlo también con respecto a la *voz poética* para preguntarnos, a continuación, qué *efectos* produce en el lector. Esta es la pretensión de una parte de la teoría literaria, que denominamos *poética*, cuyo objetivo es describir la “competencia literaria” que eventualmente va adquiriendo una lectora o lector. La poética se centra en las llamadas “convenciones” que posibilitan una interpretación simbólica. Así pues, voy a ocuparme de la voz poética que más me ha llamado la atención, a partir de la convención de la literatura mística. Me refiero a la voz que se expresa en los versos dedicados a Cristo y el Hombre, que simbolizan respectivamente lo *sagrado* y el *testigo*, cuyo encuentro se realiza en clave mística. En la *unio mystica* el sujeto humano anhela la fusión con el dios, en palabras similares a las que antes denominábamos de entrega radical (30). En otros versos dice: “Ahógame, / agua de espíritu. / Mírame. Extiéndete en mí./ Sé mi cerco.” (35), versos en los que el lenguaje místico expresa el deseo de la testigo de ser ocupada por la presencia de lo sagrado, incluso la anulación total: “Que más que yo, sea Tú” (44). Además de la convención “literatura mística”, aún pretendo preguntarme por los *efectos* producidos por la lectura, ya que según la poética, indagar en los efectos de un texto es una experiencia estética que forma parte de su posible significado. Su objetivo es intentar comprender si una

combinación de imágenes y metáforas en un poema tiene sentido o no, y si un final es adecuado, o cumple nuestras expectativas. Para ello atendamos, de nuevo, a las metáforas relativas al humano: “dimensión incierta” (35), “fuga eterna, / desnudez mortal, / vagar sin fin” (18). Esa es la condena que define lo humano, que siempre busca; que en otros versos tiene una correlación con la metáfora relativa a la divinidad: “Tú eres el camino” (36). La insistencia en la radical indefensión de lo humano se complementa con la esperanza de la guía que le ofrece Cristo. Pero sin embargo, no he experimentado la misma adecuación con respecto al final del libro, ya que el *efecto* parece perturbar la unidad interna del proceso de liberación a lo largo del itinerario.

Para explicar lo antedicho, volvamos a la estructura. Es un poemario con argumento lineal: *planteamiento-nudo-desenlace*, tal como fue establecido por el primer tratado de preceptiva literaria (si se me permite tal anacronismo), que es la *Poética* de Aristóteles. No deja de ser paradójico que Zavala, que altera siempre en sus relatos en prosa (poemas en prosa) dicho hilo argumental, lo aplique, sin embargo, en este texto poético (en verso). El *planteamiento*, es la creación y comienza con una cita del capítulo I del *Génesis*. Preguntarse por el principio (αρχη, “materia originaria”) es lo que también hicieron los sabios griegos, los presocráticos, que aquí parecen estar aludidos, ya que en varias ocasiones están presentes los cuatro elementos: agua, viento, fuego y tierra . El *nudo* es el Verbo hecho carne y la redención del miserable barro doliente que es el Hombre. El *desenlace* parece que se plantea a partir del Hombre nuevo. Ya no cabe la esperanza en la compasión divina, ni siquiera la imprecación, porque ha pasado el tiempo del “porvenir de la ilusión”, como denominaba Freud a la religión. Ahora, por fin, el hombre parece liberado y emancipado de la deuda y la culpa que lo religaba con la divinidad, con la transcendencia. Pero el último poema era impredecible con respecto a las expectativas que se iban creando a lo largo de la lectura ; el *efecto final* por el que me preguntaba es un fiasco. ¿Volver de nuevo a las falsas esperanzas de la redención por la sangre del Cristo crucificado?

Poemas prescindibles⁴, es un ejemplar de edición contestatario, en la órbita contracultural sesentayochista. Portada de papel de embalar, de color marrón y páginas interiores de igual material, con fotografías estampadas. En la primera página, la “Estatua de la libertad” con la cabeza de Ángela Davis (icono de época).

Con este segundo libro de poemas se produce un vuelco radical con respecto al anterior. Nos encontramos ante una poesía no lírica, en el sentido tradicional de expresión de sentimientos, sino una poesía experimental y vanguardista, también muy del gusto de la época. Vemos en ella un juego de la imaginación creadora sobre el lenguaje, un trabajo de experimentación con asociaciones, términos y conexiones lingüísticas insólitos (prescinde de la sintaxis, de los signos de puntuación, palabras seguidas sin comas ni verbos que expresen acción, como por ejemplo: “mar colina mendrugo / de envejecido color”). ¿Con qué intención? Se me ocurre aventurar que más que hacer de la poesía la depositaria de valores universales compartidos, como suele ser la pretensión de la literatura, lo que desea es dotarla de *fuerza subversiva*. Creo que esto es lo que da sentido al experimentalismo de la obra, que no se queda atrapada en lo puramente formal. Puede hacerse, pues, una lectura política, “comprometida”, de la autora, tal como ha demostrado en su trayectoria ensayística anterior. Valgan como ejemplos el estudio sobre *Masones, comuneros y carbonarios* (1.970), o la *Historia social de la literatura española* (1979), en la que hace un análisis marxista y cuya recepción fue polémica en España. Su intención es dar voz a los que no la tienen, para en su nombre, dirigir la palabra contra los discursos dominantes, con la fuerza de la denuncia y del desenmascaramiento.

El poema primero se titula “El gran mamut” y es una metáfora de New-York, “ciudad vertical y erguida”. Pero advierte: “no es de hombres esta ciudad”, si se permanece en ella, en ella dejarán su humanidad. En las imágenes usadas abundan las “luces de neón”, “cemento ardiendo” y las alambradas de púas, que apuntan a un continente desolado. También hay una referencia crítica a la “mugre” de la España de Franco y a la *United Fruit* en Bolivia, “generosa de plátanos y escorpiones”. Abundan las alusiones a la

⁴ Antiediciones villa miseria, Puerto Rico -Nueva York, 1971

situación de desesperación en que viven los países de América latina: Argentina, Bolivia, México, expresión en estos versos de la escritora puertorriqueña de la “conciencia de la otra orilla”. Me ha llamado la atención el hecho de que incorpora frases del Antiguo Testamento, ahora dándoles la vuelta, como la siguiente: “mi reino es de este mundo”. Con lo cual, si lo ponemos en relación con los versos finales de *Poemas prescindibles*, de los que hablamos antes, el efecto decepcionante de entonces se ha trocado en un nuevo efecto, que ahora sí cumple con las expectativas de los lectores y eventuales intérpretes.

En cuanto a la voz *poética*, no se expresa en primera persona (ya dijimos que no es poesía lírica), sino una voz narrativa que describe paisajes urbanos y situaciones de injusticia social. ¿Podríamos darle el apelativo de *épica del desastre*? Decíamos que los héroes son los parias: “los borrachos de la *First Avenue*”, marginados, *outsiders* ; pero también desfilan por estas páginas los guerrilleros de Viet-Nam, de Cuba, de Bolivia, que” defienden sus mundos”. ¿Hay también una *épica de la esperanza*?

Escritura desatada⁵ (poemas de 1970-1972)

Voy a intentar establecer un paralelismo entre Iris Zavala y Susan Sontag (1.933-2.004). Esta última publicó un texto en el año 1.966, titulado *Contra la interpretación*. Es un texto de una radicalidad juvenil y osada, que cuando volvió a publicarse treinta años después, ella misma dice en el Prólogo que se tomó como quintaesencia de aquella era, ya mítica, conocida como “los años sesenta”, y que no se siente cómoda con ese encasillamiento, pero que sigue compartiendo el talante antiautoritario de aquel escrito. En síntesis, lo que ella consideraba que inhibía o desvirtuaba la comprensión de la obra de arte era que los *críticos* (contra los que despliega toda su artillería) usaban las jerarquías y oposiciones: alto/bajo, excelso/popular. Ante la obra de arte nueva, cuya causa ella defendía, en especial la obra que era minusvalorada o ignorada o incomprendida, estas categorías tradicionales habían perdido su sentido, porque precisamente el artista se había situado conscientemente en los márgenes de lo oficial.

⁵ Ediciones Puerto, Puerto Rico, 1972

Vamos ahora a explicar la similitud buscada. Cuando Zavala publica *Que nadie muera sin amar el mar*, se trata de una antología de autora, en la que explora un mundo “el mío”, dice, “donde lo colectivo forma parte de la persona”. En esa selección, hecha diez años después de ser escritos, están presentes la mayoría de los poemas de *Escritura desatada*. Esto me lleva a pensar que le parecieron dignos de rescatarse, porque aún se reconocía en ellos, como Sontang con su escrito de años atrás. Si seguimos la argumentación de la escritora norteamericana, la puertorriqueña también se identificaría con la denuncia del autoritarismo en todo el continente americano de aquellos años (y que hoy ha resurgido de forma siniestra en EEUU). Tampoco en la actualidad ceja en este empeño. Por otra parte, creo que contra los *críticos* de hoy Zavala defendería la no oposición entre compromiso y vanguardia, como argumenté antes al referirme a *Kiliagonía* y que ahora defenderé para el poemario actual.

Se inicia con un excursus de teoría poética, haciendo una declaración de intenciones. Así dice en *Poética 1972* : “ Ya que ”mi reino es de este mundo” (se reitera en el *dictum* del Antiguo Testamento, pero invertido, ya usado en el poemario anterior), “sólo puedo concebir la poesía como expresión del grito de las calles”. Y continúa diciendo: “un poema, en fin, es convertir en instrumento legítimo el lenguaje del mundo”. Vuelve a estar en la órbita de la llamada poesía “comprometida” (hay dedicatorias a Marcuse y Neruda) , y formalmente vanguardista, como los *Poemas prescindibles*.

La tribulación que expresa la *voz poética* es la falta de ética en el mundo, o la denuncia de la hipocresía de los poderosos, que simulan poseerla, como el poema VI, dedicado al “buen hombre”, que hace obras de caridad de cara al público, pero que en privado defiende la propiedad privada y la plusvalía. Esta íntima relación entre la *ética* y *la literatura* serán los temas y obsesiones que aparecerán de manera recurrente en todos sus escritos. Aquí lo expresa en estos versos:

Mañana
balance
cultura y libertad
horizonte encendido
donde se eleva
la salvación del tiempo. (19)

Voy a dar un salto en el tiempo para seguir fundamentando su preocupación ética. Este salto irá desde los años setenta, en que se escribieron estos poemas, hasta la actualidad, el 2.004, en que publicó *La otra mirada del siglo XX*. Es un ensayo *mestizo*, una mezcla e hibridación de géneros, ya que aunque el tono sea ensayístico, intercala en sus páginas documentos producto de la investigación, que pueden traducirse en crítica, ya sea cultural, histórica, política y social, y también elementos autobiográficos. Está dedicado a las mujeres españolas del pasado siglo, que fueron ocupando su lugar en el seno de una cultura que había pretendido silenciarlas. Ellas tienen otra nueva manera de mirar el mundo: Feministas, vanguardistas, modernistas, republicanas, socialistas, librepensadoras, anarquistas, y también cupletistas, cantaoras y bailaoras, actrices de cine y de teatro, etc., que cubren los territorios de la política, el arte y la cultura en general. La propuesta de Zavala es rechazar la posición de la *mujer-Toda* (Lacan) y situarse en la *diferencia* de las mujeres plurales y diversas no-todas, excéntricas y ahora voluntariamente excluidas de los cálculos y juegos de poder. Sólo así podremos llevar a cabo la tarea de *civilizar y restaurar la dimensión ética y estética en el mundo*.⁶

Volvamos ahora al poemario estudiado. Hay tres poemas cosmológicos, dedicados al mundo. El número XII podríamos considerarlo un *poema ontológico*, ya que dice que “a través de la grieta del ser” se asoman los hombres que nos precedieron, y sus obras: “conquistadores/ explotadores/ negreros/ destructores de mitos”. El mundo, al que dedica el poema y al que interpela, tiene, en su imaginario, una tarea hermenéutica, que ella asume como poeta. También el XIV propone una misión semejante al mundo, ahora bajo la acepción de tarea histórica. Y en el XV, la voz poética se identifica con el mundo de los hombres “que cargan su dolor/en rebeldía” contra los poderosos de la tierra. En el último, el XXI, toma la primera persona para comunicar (¿al lector/ra?) que su voz poética, la cual en su juventud ya se expresaba con rudeza; en la vejez (que sólo metafóricamente puede rondarle,

⁶ Ver : Julia Manzano, “La otra mirada del siglo XX: modernidad y burundanga de Iris Zavala”, La Página, nº 60, 2.006.

ya que tenía treinta y cuatro años cuando lo escribió) seguirá las mismas sendas de acritud y denuncia.

En cuanto a las *innovaciones formales*: El poema VII está dedicado el mundo contemporáneo. Es una enumeración de los llamados adelantos de la ciencia, y después de cada descripción hay una aliteración dolorosa: “¡contra natura!”, excepto cuando alude al *homo homini lupus*, en que lo substituye por “¡pro natura!”. Usa, como podemos comprobar, términos en otras lenguas, latín, inglés, en ocasiones alemán. Si nos preguntamos con qué intención lo hace, podríamos contestar, que para que todos los humanos nos sintamos concernidos. En el poema IX hace algo similar, ahora como crítica a la guerra y sus secuelas, y la aliteración usada es un irónico “¡honoratus est!”. También utiliza números, dibujos y fórmulas en medio de los poemas, con lo que seguimos dando cuenta de su experimentalismo formal.

En el EXERGO (etimológicamente “fuera de la obra”) con el que concluye el libro, hay dos indicaciones preciosas para la investigación. En primer lugar porque expresa cuál ha sido su intención al escribirlo: *enseñar deleitando*. Por esta razón hay una cita de *Don Quijote* (I, 47). El contexto es el diálogo entre el cura y el canónigo acerca de la bondad y malicia de los libros de caballería. Habla el último y dice que el efecto que podría esperarse de un escrito de estas características es la de *enseñar y deleitar*. Desde la edad media y continuando en el Renacimiento, tanto los *exempla*, como los cuentos morales tenían la doble pretensión de entretener al lector (u oyente, ya que el nivel de analfabetismo era elevado) y al mismo tiempo educarle. Cervantes continuaría esta tradición, pero con el distanciamiento y el humor que le caracteriza, sin el rigor de los citados cuentos moralizantes. Zavala seguirá esta senda. La última parte de la cita, la *escritura desatada* es una referencia a la no necesidad de sujetarse a las normas de la preceptiva clásica y es además el título de este poemario. La poeta es conocedora profunda de Cervantes, del que recientemente ha dicho que en sus escritos hemos de leer “una ética del futuro”⁷. Continuada del mensaje cervantino, ha sabido mostrar en sus textos

⁷ Recientemente ha publicado, *Leer el Quijote, Siete tesis sobre ética y literatura*, Anthropos, Barcelona, 2.005, p. 15.

híbridos (poéticos, narrativos, ensayísticos) la determinación quijotesca, que reiteramos, en *unificar ética y literatura*.

Avisa Carles Riba de un *factum* que acontece con la poesía y que no deberíamos pasar por alto. Dice que no se puede parafrasear ni explicar, porque aquello que quiso ser dicho por el poeta, no puede decirse de ninguna otra manera. Con esta sospecha en el ánimo continuo y trato de adentrarme, hasta dónde pueda, en el último libro de poemas de Zavala, ***Que nadie muera sin amar el mar***. Como se dijo con anterioridad, se trata de una antología que hizo la propia autora para la editorial Visor, en 1982. Ahora prestaré atención a otros aspectos de sus palabras introductorias, en las que confiesa la dificultad de la selección, ya que se entremezclan coincidencias y discrepancias con los versos escritos en épocas anteriores. Sólo incluye poemas de *Escritura desatada* y *Poemas prescindibles* y ninguno de *Barro doliente*, sus versos juveniles. Las treinta y seis composiciones poéticas en torno al mar son nuevas y, además, son las que dan título a la antología.

Estos versos son de una naturaleza diferente de los anteriores y el vuelco se produce en un doble sentido. Por una parte, parece que se abandona la intención de obra “comprometida” y de denuncia a favor de los parias. Y también el experimentalismo vanguardista. Son poemas líricos en los que la poeta se desvía del circuito comunicativo común y se dirige a un receptor irreal, y lo hace de forma hiperbólica, en la necesidad de que todo el mundo preste atención a sus palabras. Creo que el ritual poético es usado aquí en el propio acto de dirigirse a algo o alguien e invocarlo (el marino, el mar, el viento), para pedirles que se plieguen a los deseos de la voz poética.

La metáfora omnipresente es el *Mar*, que en una primera aproximación se me ocurre que podríamos tomar como *¿espejo de la escritura?*

El yo poético se expresa en primera persona y es siempre la que contempla el mar; en diálogo con un *tú*, que la mayor parte de las veces suele ser el “marino”. ¿Quién es el marino? En el imaginario de la contempladora puede ser el amor, necesario, doloroso y bello, como en estos versos:

*Cuando tantos a ti
te buscaron*

*sólo tú
me buscaste
Marino
el amor
es leve
Fuiste único
nacido para mi dolor
bellísima cuita (28)*

El poema 3 comienza: “Interroga al mar”. ¿La infinitud del mar puede simbolizar ahora la *sabiduría*? Ante la mirada asombrada del yo poético parecen emerger los interrogantes radicales y sin respuesta. Platón y Aristóteles ya dijeron que el origen del filosofar es *thaumas*: el asombro. El poema termina:

*Soy como un extranjero de viaje
que batalla
frente al espacio
en un interminable laberinto
de sueños (16)*

Que me permito interpretar así: El *extranjero* que viaja por mar y que tiene siempre ante sus ojos el espacio infinito, ve alumbrar en la cresta de una ola sus *sueños*, y en la caída de esa misma ola se desvanecen. El extranjero (trasunto de la contempladora, creo) es ahora Sísifo, que fascinado ante la inmensidad, hace subir y luego bajar la piedra de sus fantasías, “el laberinto de sus sueños”. Abunda en todo el libro el término extranjero, de conocidas resonancias literarias. Me viene a la memoria el romántico Hölderlin, que encomendaba al poeta el viaje a lo extraño (Oriente) para volver, enriquecido, al hogar (la patria ideal, Grecia). Así dice “Rostro extranjero, / oscilas bajo el gran arco del cielo,/ eres el mar /viajero” (18) “Proa extranjera” (26), “oleaje extranjero” (32) vinculados a la idea del viaje errante por el mundo y a la mirada marina; ambos, viaje y mirada, como metáforas de conocimiento de largo alcance.

El poema 4 habla de “las palabras del mar”, bella figura literaria de personificación, que nos permite seguir con la misma lectura del poema

anterior: el mar infinito como metáfora de la sabiduría. Continúa también la imagen del viaje, símbolo recurrente en la literatura y en la filosofía de itinerarios de iniciación. Ahora habla de un barco:

*En tu quilla
están grabadas
la primera y la última
sílabas (17)*

¿Podríamos interpretar que es una alusión al α y ω de todo conocimiento?

El poema 6 vuelve sobre el curso sin fin de las aguas, espumas, olas; las cuales vienen y van, ¿indiferentes, sin finalidad y sin sentido? En otros versos parece que podemos interpretar lo contrario, ¿está sometido ese fluir a duras leyes de la necesidad? Creo que son posibles ambas lecturas. Decía Marina Svietáieva, la inmensa poeta rusa, que no amaba al mar por su indiferencia con respecto a los avatares humanos. Zavala no parece compartir esta vivencia, ya hemos dado cuenta repetidamente de su pasión marina.

Abundan en este poemario figuras literarias de personificación, como la anteriormente citada “las palabras del mar”. Después hemos encontrado las siguientes: “el dolor del mar”, “los ojos del mar”, o “rompe en sollozos/ el mar”.

La *mirada marina*, a la que continuamente alude en sus poemas podría significar esa mirada perpleja ante el mar infinito, y de cuyas profundidades parecen emerger las preguntas enigmáticas, a las que aludíamos antes. Esa mirada la poseen tanto la protagonista femenina, como el interpelado *tú*, el marino amado, cuya íntima mirada se clava en los ojos de ella, y al que le dice en el poema 17:

*Nadie descifrá lo escrito
En el mar moviente de tu mirada (32)*

Mirada enigmática, que pide ser descifrada. Quizás también mirada profética, que escudriña el porvenir, como en estos otros versos:

*Mira
algo más que el pretérito
cuando no está el futuro ante tus ojos. (39)*

El último poema, el 36, concluye con estos tres versos:

*Las olas observadas por el ojo
se buscan entre sí
cuando se alejan*

El poder de la mirada marina ¿de la contempladora, del marino?, parece que puede modificar la trayectoria de las olas. Pienso en el “idealismo mágico” de Novalis, otro romántico, según el cual el sujeto puede intervenir activamente sobre el universo. Si la magia es el poder de actuar sobre las cosas, a voluntad del mago; en el caso del poeta es el poder de imponer la idea, el espíritu sobre la materia, espiritualizar el cosmos. Por ejemplo, en la narración *Los discípulos de Saís* hay un pasaje en el que se habla del “lamento de los objetos”, los cuales sufren por la brutalidad e indiferencia con que los tratan los hombres. La mirada marina de estos versos de Iris Zavala es el ritual poético de una mirada amorosa de largo alcance, que no maltrata al mundo, sino que es una prueba más de su *tarea de civilizar, aunar en su proyecto ética y estética*.

NOTA1

Toda su obra poética ha sido recopilada y publicada con posterioridad a la elaboración de este escrito.

IRIS M. ZAVALA, *Que nadie muera sin mirar el mar*, La Página, (Ed. de Domingo-Luis Hernández Álvarez), Santa Cruz de Tenerife, 2.007-

NOTA 2

Este ensayo será publicado, junto a otros, en un libro sobre la obra la autora

Barcelona, otoño, 2.006