

7. Disonancia y utopía en la obra de Iris M. Zavala

“El centro está en todas partes”, cuchichean los animales de Zaratustra

La *disonancia* es el signo de todo lo moderno, dice Adorno en su *Teoría estética* (1970), obra póstuma e incompleta, publicada un año después de su muerte. Y el legado de esta obra, auténtico calvario del espíritu, al que dedicó cuarenta años de reflexión, es de una fecundidad (y dificultad) tan extraordinaria, que siempre produce temor y respeto su empleo como clave de interpretación. ¿Por qué? Porque una obra artística nunca es una tranquila morada, sino que integra en su seno un juego de fuerzas inmanente, que se interrelacionan con las antítesis históricas y sociales del mundo en el que tales obras se producen. El riesgo de equivocarse puede proceder de confundir el fenómeno estético de la pluralidad y la ambivalencia, con un *totum revolutum* espureo.

La *Teoría* citada de Adorno es su postrera propuesta filosófica, ya que considera que la filosofía tradicional se ha agotado por su **υβρις** (“insolencia”, “orgullo”) de racionalidad. El arte hoy tiene necesidad de la reflexión estética para desplegar su contenido, con lo cual parece estar dando la razón a la afirmación profética de Hegel de que «el arte ha muerto» para dar paso a la filosofía, pero sólo en parte. Y no sólo se separaría de Hegel, sino también de las estéticas de Kant y Shopenhauer, que desconocían o menospreciaban la obra de arte y la situaban por debajo de la teoría. En la actualidad, para llegar a ser «absolutamente moderno» (Baudelaire), en la obra de arte y en la reflexión estética por ella generada la disonancia ha de brillar y sonar en su interior.

Así acontece en la obra de Iris M. Zavala, de la que propongo, a continuación, una primera interpretación tentativa desde la categoría adorniana de disonancia. Mi intención, que he intentado llevar a término a lo largo de este escrito FILOSOFÍA *versus* LITERATURA, ha sido utilizar categorías filosóficas para aplicarla a los textos literarios.

¿Qué significa la categoría estética de *disonancia*? Una pluralidad de acepciones, a menudo aporéticas, en otros casos complementarias. En primer lugar, puede sugerir la categoría de *lo nuevo*, que es un buen concepto para significar el arte y la creación modernas, novedad impuesta por la cosa misma, que exige una

ruptura violenta con la tradición. Pero el gravísimo peligro, del que avisa Adorno, es el de fetichizar dicha categoría de lo nuevo, que llevaría a los despropósitos del puro experimentalismo, del cambio por el cambio. Así la obra de arte puede degenerar en pura mercancía. Adorno, sin embargo, pide al arte autonomía, es decir, ser inmune a las leyes del mercado. Pero la otra cara del arte es que es un *fait social* y en él aparecen los antagonismos de la realidad y los procesos de producción de la sociedad. Esta forma de exposición es un ejemplo de la implacable "lógica paratáctica" de Adorno, en la que cada elemento que constituye la obra de arte, es analizado en liza con su contrario, en una concepción caleidoscópica y contradictoria de la realidad.

Se ha de tener en cuenta que Adorno, judío alemán, reflexiona después de Auschwitz. Recordemos la conocida sentencia: "Después de Auschwitz no es posible la poesía". Extrapolándola a la obra de arte en general, el arte hoy, si aún pretende su vigencia, ha de hablar el lenguaje del sufrimiento. Y ser autoconsciente y reflexivo, en la medida en que muestra las huellas de la barbarie de su tiempo.

Esta es otra de las características con las que trata de pensar la categoría de *disonancia*. La obra de arte, cuando es tal, ha de reflejar las catástrofes del mundo, lo negro, lo feo, los detritus de la tradición (las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin resuenan en esta reflexión), por ello ha de utilizar el lenguaje de la aflicción, y otras veces el de la plenitud del instante (el *καιρός* griego, 'momento oportuno') y desprenderse de la ilusión de duración. También ha de mostrar *cicatrices*, que son los lugares donde fracasaron obras anteriores, y expresarse a través de lo *fragmentario*, lo quebradizo. La ironía, la falta de sentido, el absurdo (presentes en la obra de Becket, al que toma como paradigma del arte nuevo) o el sentimiento negativo de la realidad (Kafka) o el satanismo de Baudelaire son formas en las que la disonancia aparece en la obra de arte.

7. 1. Modernidad y burundanga

Iris M. Zavala, nacida en Puerto Rico (1.936) y actualmente residente en Barcelona, desde hace una década, es una autora plural, moderna y comprometida

con la tarea de *civilizar y restaurar la dimensión ética y estética en el mundo*. Esta empresa descomunal, casi podríamos decir titánica en su formulación, la está llevando a cabo con la publicación de más de cincuenta libros, amén de artículos y conferencias incontables.¹ Los territorios de los que se ha ocupado son la crítica literaria, histórica y social; la semiótica, la teoría feminista, la filosofía, la poética. Y no se si me olvido de algún aspecto, porque su espectro es amplísimo. ¿Qué géneros, o mejor *modus operandi* cultiva en sus escritos? También plurales, como investigación, novela, poesía y ensayo, practicando la hibridación e interfecundación de todos ellos.

El cañamazo entretejido de los textos tiene como referente último la “imaginación creadora” pero no inconsciente, tal como fuese pensada por Kant en la *Crítica del juicio*, inicio de la estética romántica. En los escritos que conozco de la autora hay voluntad de autoesclarecimiento en su forma de proceder con la escritura, de introspección. Pero también hay en ella voluntad de utopía; utopía de libertad, de ensoñamiento y amor para dar paso a la presencia del *otro*, silenciado, denegado o expulsado del orden social. Prefiere ser una *outsider* y prestar su voz, sus múltiples voces, a los que llama sus amigos: “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” (Zavala, “Fragmentos autobiográficos”, 1993:19]. Su compromiso ético lo establece con los que tienen voz, pero carecen de espacio público para hacerse oír. Sus relaciones dialógicas (Bajtín)² no se producen sólo con los discursos dominantes, con la intención de denuncia y desenmascaramiento, sino también y principalmente con los débiles.

Decíamos que uno de los significados de la categoría de *disonancia* adorniana era la **novedad**. Comencemos por este aspecto de la obra de nuestra autora.

¹ Consultar el nº 145 de la revista *Anthropos*, monográfico sobre la autora.

² Intelectual ruso, cuya influencia en la semiología y la deconstrucción fue patente en los años ochenta, es uno de sus maestros. En la “estructura dialógica el *otro* es el protagonista, ya que ve en mí algo que yo no soy capaz de ver y me evalúa; por lo cual el *yo* se constituye en sujeto. Zavala lo reinterpreta como *sujeto colectivo* y emancipador, porque la comunicación es un “encuentro” que cambia la conformación del mundo.

La obra de Zavala es intencionadamente moderna, atendiendo al *dictum* de Baudelaire: “¡Hay que ser absolutamente moderno!” ¿Por qué? Intentaré dar algunos argumentos que justifiquen esta afirmación. El primero es la *autorreflexión* acerca de las estrategias estéticas (narrativas, estructurales, teóricas) en torno a la elaboración del propio texto, y el segundo la *explicitación* continua o *puesta al desnudo* de dichas artes para conducir a buen puerto el objetivo deseado. Y ambas las pone de manifiesto en todos sus libros.

Voy a usar 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 (por ejemplo, para conseguir objetos en tres dimensiones, el pintor, con un fino pincel, trazaba líneas imperceptibles en sentido horizontal, luego vertical, hasta que el objeto representado cobraba la apariencia del volumen deseado). Sin embargo, a partir de las vanguardias de principios del siglo XX, 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.

El ejemplo que tomaré de la literatura es el de Cervantes, que fue estudiado en capítulos anteriores y del que dimos cuenta de su modernidad, ya que ponía al descubierto las estrategias estéticas que usaba. Por ejemplo, en lo relativo a la *trama*, de la que dice, como recordaremos, que ha de ser *como hilo de lino*.

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; aunque las pistas, en ocasiones, se convierten en claras indicaciones, expuestas de manera reiterada. 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 el ejemplo de *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*, que será objeto de este estudio:

“No me pidas, Amparo, que aclare la *trama*, porque el tiempo de la *revelación* ya pasó. No se como crees en urdir historias, si las quieres *lineales*, claras, transparentes: yo, en cambio, siento placer en eludir, en oscurecer, cambiar las reglas del juego, intervenir sólo para *dar pistas y borrarlas*”. (1998:57)

Las consecuencias que extraeremos de este breve texto son varias y he resaltado en cursivas las que he creído de interés (a sabiendas de que toda interpretación es parcial e interesada). *Trama* está usado 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.

¡Qué diferentes eran las revelaciones del pasado! La de Tiresias a Edipo, por ejemplo. El adivino ciego, en uso de los poderes que le habían otorgado los dioses, va dando pistas verídicas al desdichado y malquisto del Hado, que es además ignorante de su doble crimen de parricida e incestuoso. No le da pistas, para luego borrarlas, por puro juego; eso sería impiedad para con los dioses, hacer mal uso de los poderes de lo alto. Es el propio Edipo el que borra las pistas que le van dando, porque no quiere reconocer su horrible destino.

En el libro *El sueño del amor* de Zavala hay un continuo aparecer y desaparecer de personajes mitológicos (Eurídice, el citado Edipo, Orfeo), pero las múltiples voces narrativas que intervienen (casi en exclusiva voces femeninas: Ileana, Julieta, Amparo, la propia autora Iris) tienen un trato irreverente con la revelación y con los mitos. Aquí tenemos, creo, otra muestra de su modernidad.

La segunda consecuencia que deduzco del texto citado, y que añadiría una nueva nota de *novedad (disonancia)* a sus escritos, 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*,³ la protagonista, Ana de Lansós (trasunto novelado de la extraordinaria poeta Sor Juana Inés de la Cruz, monja mexicana del siglo XVII) va escribiendo cartas a una serie de personajes, algunos ficticios y otros reales, algunos de ellos de épocas diferentes a las de la monja, como Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Rubén Darío, etc. La trama de la novela está estructurada a través del cruce de cartas de las distintas voces narrativas y los saltos diacrónicos que implican. ¿Es gratuita esta compleja estructura no lineal, sino poliédrica y alterada en el tiempo? Pienso que no. Las plurales voces narrativas intentan aportar una visión compleja de la monja encausada, a la vez que intentan 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.

La ruptura de la trama lineal es una conquista del género novela y los ejemplos que hemos aducido, Cervantes, Faulkner y nuestra autora, Zavala, pertenecen a ese género. Lo que no es habitual es que esta ruptura del paradigma estético se aplique también al género ensayo. Esto es lo que ocurre en el ensayo, de reciente publicación (2.005) *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Las protagonistas son todas mujeres que infringen y desobedecen las normas impuestas por la sociedad patriarcal. Ellas hicieron posible el salto a 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. **No hay linealidad temporal** porque no sigue el rigor de la historicidad en su discurso, sino que vamos encontrando saltos temporales y continuas repeticiones (*zigzagueos*) de los mismos acontecimientos, que constituye en sí mismo un cambio en la manera de mirar y entender la realidad,

³ Iris Zavala, *Nocturna, más no funesta*, Montesinos, Barcelona, 1987.

una realidad discontinua y cambiante, constituyendo todos juntos una **burundanga**. Me explico.

La *burundanga* es un término portorriqueño (de su tierra natal), que es como una especie de cóctel o mezcla. En repetidas ocasiones, la autora da pistas, clarifica-*revelando* que éste es su modo de proceder en este texto; es decir, desvela su estrategia estética teórica, a la vez que la muestra al ponerla en práctica. Aquí volveríamos a tener una prueba de lo novedoso de su discurso. Pone al desnudo, de forma absolutamente moderna en versión caribeña, su forma de construir el escrito (¿o quizás deconstruirlo?), que decíamos pertenece al género ensayo, un ensayo singular tipo burundanga. Y la burundanga la constituyen la polifonía de voces femeninas, discontinuas, zigzagueantes, que aparecen una y otra vez en contextos históricos diferentes: Primera Guerra Mundial, Guerra Civil española, reinado de Alfonso XIII, época de la dictadura franquista, República, el denominado “Aznarato”, etc.

7. 2. Las constelaciones de *El sueño del amor*

La lectura de este libro sumerge a la lectora o al lector en la perplejidad. No es un libro fácil, en el sentido de que una primera lectura permita una comprensión evidente del discurso narrativo. Se necesitan claves de interpretación, a sabiendas de que dichas claves pueden ser equivocadas, ya que toda interpretación está indefinidamente aplazada y que nunca se llega a la “comprensión” definitiva del enigma que todo arte encierra.

Es, pues, un texto misterioso, a ratos novela, otras relato autobiográfico; además de reflexión sobre el sujeto del discurso, metatexto, prosa poética, entremezclado con fragmentos de letras de bolero.⁴ En ocasiones parece poseer ritmo y música, lo cual no es de extrañar, ya que ambos constituyen parte esencial del alma caribe de Zavala.

Llama la atención, simplemente al ojear las páginas del libro, que hay una serie de licencias de tipografía y de sintaxis, que hacen aparecer un texto

⁴ Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, Alianza, Madrid, 1991.

fragmentario, un discurso interrumpido. ¿Recordamos que esta es una de los significados de la *disonancia* adorniana? Pues bien, leyendo con atención el escrito, a sabiendas de que Zavala suele dar indicaciones de su modo de proceder, encontré en una página una *explicitación* de tales estrategias puestas al descubierto (recordemos, también, que esta es uno de los rasgos de su modernidad). Dice así :

“ Los *fragmentos* añadidos implican una dimensión suplementaria a la de los textos considerados para favorecer el crecimiento de una *multiplicidad* contra las atribuciones que reconstituyen un solo campo de realidad, un solo campo de representación y un solo campo de subjetividad. Las creaciones tipográficas, de léxico o sintácticas están destinadas contra lo *mimético* y a dislocar la *unidad*.”⁵

Nos encontramos, pues, ante un *texto-bricolage* cuya intención es ofrecer una pluralidad de perspectivas y la huida de un solo discurso, que podría ser tomado como discurso dominante. La pluralidad de voces narrativas es una constante en todos los libros de la escritora caribeña.

En unos fragmentos autobiográficos, publicados por la revista *Antbropos*, (monográfico sobre su obra, ya citado) expresa su forma de concebir la escritura a partir de una coreografía de voces: “yo, Zavala; yo/tú; Zavala/ella; Zavala/yo; todas; todas interrumpe a todas, etc.” Estas voces, entrelazadas, constituyen un *dis-curso*. Este término significa originariamente la acción de pasar, de correr de acá par allá, trayectorias, andanzas. Y ésta es la forma de escritura que adopta nuestra autora; es su clave secreta, que a través de lo discontinuo y lo fragmentario, mantiene unidos, por la ley de las inversiones del significante y el significado “para ir de los sujetos a los objetos, de la imaginación al mundo, de lo invisible a lo visible, de lo uno a lo otro, de España a América, de América a las Españas” .⁶

En el libro que nos ocupa, la polifonía de voces encarna sus deseos y éstos toman voz, múltiples voces, para entonar sus antiguas y reiteradas obsesiones; en registro elegíaco, unas veces, otras ditirámico. Los personajes deseantes son: Eurídice (o el amor), Orfeo (o el desamor), Fidel (o el viaje hacia la libertad), el

⁵ *El sueño del amor*, Montesinos, Barcelona, 1998, pág. 47. Las cursivas son mías.

⁶ En esta metáfora del viaje, Zavala refleja su condición de portorriqueña y sus frecuentes saltos trasatlánticos (nueva York, Salamanca, vuesta a Puerto Rico, México, universidades de EEUU, de nuevo Europa (Holanda), para recalcar (¿definitivamente?) en Barcelona.

Caribe (o la cámara de ecos), la Mujer (el cuerpo y el alma de todas las mujeres, cada mujer, Ileana, Amparo, Tatiana, Celia, Milagritos, que es como la nombraban de pequeña).

Las palabras del texto citado nos han dado dos indicaciones preciosas; una sobre la intención de lo fragmentario del discurso, otra sobre la multiplicidad de voces narrativas. Pero al final hace referencia a las creaciones tipográficas y licencias léxicas y sintácticas, (que ya dije lo mucho que me sorprendieron cuando abrí el libro) y da dos argumentos; el último es “dislocar la unidad”, que apunta a la misma idea de su pelea sin tregua contra el discurso dominante, y el primero es ir contra lo mimético, es decir, que se niega a mostrar en sus textos una mera copia de la realidad.

Volvamos ahora a la estética de Adorno para seguir indagando en *El sueño del amor*. El pensador alemán decía que la obra de arte hoy necesita de la clarificación de la filosofía para *desplegar su contenido*. Y tengamos en cuenta que en ningún momento habla de llegar a apoderarse del secreto que toda obra de arte propone. Nos adentraremos, de nuevo, en la categoría de *disonancia*, que sugiere reflexiones inagotables, y confío que también fecundas para nuestros propósitos, sobre la forma de proceder del arte.

La acepción de disonancia que usaremos ahora es la de **constelación**. Me permitiré reinterpretar esta idea adorniana para encaminarla a mis intereses. En la obra de arte suelen aparecer una serie de elementos, relacionados entre sí en forma de '*constelaciones*', con un sol central, alrededor del cual pululan otros elementos, aparentemente de menor importancia. El sol correspondería a un tema u obsesión fundamental del artista, en torno al cual hace girar una serie de temas menores, a modo de satélites.

La categoría de disonancia decíamos que resuena en lo fragmentario del discurso, pero también en la anarquía y promiscuidad de los géneros que aparecen en este libro. En la síntesis no violenta de lo disperso de su discurso se conservan, sin embargo, las divergencias y las contradicciones de la cosa misma: escritura y vida. En este sentido sí podríamos decir que *mimetiza* la realidad.

Indaguemos en las constelaciones que aparecen en *El sueño del amor*. Creo que podríamos considerar tres grandes constelaciones, cuyos soles respectivos serían: *el Amor, la Libertad y el Mito*.

La primera ronda en torno al **Amor**, y sus satélites son: los amores difíciles, amores nocturnos, pasiones insomnes en las que el cuerpo y el deseo son amos. Las páginas que tratan de estos temas tienen el tono de escritos de 'educación sentimental'. Así dice:

"y todos fuimos jóvenes e impetuosos con una confianza ciega que con el tiempo se convirtió e impaciencia trágica lo intolerable hubiera sido convertir el amor a esa modalidad doméstica que intenta minimizar las penas acomodándose a ellas".⁷

El sol del amor que aquí se describe es estrella nocturna que provoca dolor y no complacencias hogareñas e hipócritas.

También define al Amor como la tercera dimensión de la historia, dándole una significación trascendente. Oigamos sus palabras:

"La historia nos obliga a pensar y que toda historia de amor termina siempre en holocausto"⁸

Por este motivo, al lado de los textos amorosos de 'educación sentimental', aparecen fragmentos (otros satélites) de 'documentos de barbarie', que son, por el contrario, aquellos que propugnan el ejercicio del poder. Tomemos como ejemplo la descripción de la invasión, en 1898, de 18.000 soldados yanquis, que cayeron como un ciclón sobre su amada isla de su Puerto Rico natal.⁹

Podemos deducir de lo antedicho, que en los tiempos de las sociedades cerradas toda obra de arte tenía su lugar, su función y su legitimación y se la bendecía como conjunto armónico. Pensemos, por ejemplo en las obras de los griegos e incluso en la novela de amor decimonónica. Sin embargo hoy, en tiempos de sociedades abiertas e interrelacionadas por los medios de comunicación, la obra de arte se construye sobre el vacío, ya que todo a priori y todo ideal de armonía es

⁷ *Op. cit.*, pág. 38.

⁸ *Idem* pág.110

falso, irrelevante. Así pues, en esta primera constelación sobre el Amor, resuena de fondo, como *basso ostinato*, la contradicción: la alegría y el horror de estar vivos, tal como Nietzsche-Dionisos nos alertara.

La *segunda constelación* que sugeriré procede un deseo llamado **Libertad**:

“no ser igual, *no querer ser igual*, no haber participado en una misma historia, no querer participar en un proyecto de historia que no deje la libertad suelta por el mundo...Comprendí así que era libre, que la decisión me había hecho libre”¹⁰

La Libertad a la que aquí se alude es la libertad personal, la de aquella (¿la propia Zavala?) que no quiere participar en los proyectos de barbarie; pero también aparece en las páginas del libro en otras muchas acepciones; por ejemplo, la del texto mismo, sin sistemas de vigilancia; de la que se habló con anterioridad. Y hay otra libertad, como sueño imposible, que lleva la marca de la utopía política. Rondan alrededor, en círculos concéntricos, como satélites, las islas, el Caribe, el mar:

“la marcha de ese sueño se dibuja sobre el fondo cantante del monumento de aguas”¹¹

También una fecha, 1959¹²

“en la que echamos la suerte, y la cantidad infinita de azares”¹³:

Un barco, el Granma:

“una tierna corteza”, de la que se olvida, a menudo que había sido madurado en la experiencia de generaciones, acrisolado en un molde emocional, expresaba la confianza radical en el Caribe y así llegó a la fiesta del mundo.”¹⁴

Entonces... llegó el Comandante, llegó Fidel

⁹ *Iderm*, pág. 76.

¹⁰ *Iderm*, pág. 91.

¹¹ *Iderm*, pág. 120.

¹² El 2 de diciembre de 1956, Fidel Castro desembarcó en Cuba con una fuerza de 82 hombres, de los cuales 70 murieron en combate nada más desembarcar desde el barco Granma en la playa de las Coloradas, en el extremo suroccidental de la isla. Castro, su hermano Raúl y Ernesto Che Guevara se encontraban entre los 12 supervivientes.

¹³ *Iderm*, pág. 136.

“Fidel había realizado una pasión, que en el presente les causaba un mortal desespero; algo que se sentía como una ausencia”¹⁵

La revolución cubana fue, y sigue siendo una cicatriz, un lugar donde fracasaron experimentos anteriores. Y si tenemos en cuenta que la idea de “cicatriz” es otra manera de definir la disonancia; Adorno, de nuevo, nos es útil para interpretar a nuestra autora. Pero una buena revolución es aquella cuya consigna es ser capaz de generar buenos herederos, por amor. Esta esperanza es la que aparece en el libro que comentamos.

La *tercera constelación* gira en torno al **Mito**. Aquí aparecen fundamentalmente dos nombres mitológicos, Orfeo y Euridice, pero también, con menor frecuencia Edipo y Narciso, como satélites menores.

En torno al texto (descentrado), en esa constelación, gira el sujeto del discurso. Un sujeto no indiviso, que no posee una identidad fija, sino una elaboración o “construcción” ficticia (E/e) (O/o), basada en las fracturas, discontinuidades y contradicciones de una vida. La primera Eurídice es la verdadera :

“era una mujer pequeña y al final de su vida se hacía fotografiar en su casa en una isla griega, vestida de oriental”¹⁶

La segunda eurídice es la falsa

“Y está instalada en el Hades”¹⁷

Parece que eurídice, con minúscula, es el personaje del mito clásico, pero invertido, porque aquí aparece tomando la iniciativa de quedarse en el Hades, por la decepción que su amado le ha provocado.

El personaje de orfeo (con minúscula), el héroe del mito, es en este texto el símbolo del desamor y del despertar del sueño de la posibilidad de rescatar un amor perdido, por desidia, desinterés o cobardía.

El segundo Orfeo tiene otros nombres:

¹⁴ *Iderm*, pág. 35.

¹⁵ *Iderm*, pág. 13.

¹⁶ *Iderm*, pág. 113.

¹⁷ *Ibidem*.

“es el hombre, hombre universal, el ser humano, lo humano- aparece siempre como el relato de una realidad”.¹⁸

Comprobamos que se da un juego de espejos, que produce la inversión del mito: que aquí es la falsa eurídice, y el orfeo mítico, ambos escritos con minúscula. El sujeto del discurso, a lo largo de las páginas del texto, se muestra y oculta, a la vez, finge ser otro; porque siempre es un sujeto nómada, extranjero, a menudo mestizo (de las Américas, de las Españas) que quiere ser voluntariamente un *outsider*. A veces, interpela al lector, o la lectora - el género textual es importante para ser remiso o abierto a sus conjuros-.

Utopía, amor, deseos, sueños de libertad; pero también denuncia de los estigmas del mundo (disonancia de los sueños rotos) y una voluntad de no complicidad con el envilecimiento. Polifonía de voces, en la que no podía faltar la ironía:

“Ser libre es como ser millonario, y ser millonario es ser eternamente joven, como en Hollywood. La audacia de la libertad como la juventud del millonario, cuenta con un tiempo ilimitado”¹⁹

Las tres constelaciones podríamos considerar que juntas forman una *Galaxia*, que podría ser nombrada como ***El sueño del amor***:

“Toda la historia de este amor es la larga explicación del mundo posible que dejó para siempre esta Eurídice de mi mito de origen, que tú, con tu voz isleña de libertad, en tu monumento de agua, llamaste, al regresar por los pasadizos oscuros. Entonces, todo cambia”²⁰

La última palabra es ‘mañana’, o *da capo*, vuelta al principio. ¿El viaje de vuelta al origen permitirá seguir empeñados en la tarea de *civilizar*, acompañando en el sueño a Iris Zavala?

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Idem*, pág. 14.

²⁰ *Idem*, pág. 95.

