LA POESIA DE ELVA MACIAS COMO UNA FORMA (FEMENINA) DE CONOCIMIENTO

POR

JUAN MANUEL MARCOS
Oklahoma State University

En el invierno austral de 1973, en Asunción, mi padre me llamó por teléfono desde un hotel, del que por entonces era copropietario, y me dijo que acababa de llegar una huésped misteriosa: una poetisa mexicana llamada Elva Macías. La apertura democrática en la Argentina había impulsado, como siempre, vientos más o menos tolerantes en la densa y petrificada atmósfera represiva de la pequeña capital paraguaya. En 1973 Asunción hervía de revistas universitarias de ademán iconoclasta; sus noches fulguraban con las canciones de testimonio social que subían de los incesantes festivales estudiantiles, y el viejo cáncer cívico de la sociedad paraguaya moderna —el miedo— parecía en retirada, acosado por el optimismo histórico de una nueva generación de líderes, intelectuales y artistas. No parecía el momento más oportuno para intercambiar una charla protocolar con una misteriosa huésped mexicana, alojada en un hotel caro, instalado, por irónica paradoja, en el viejo edificio decimonónico, en el centro de Asunción, que había servido de hospital de sangre del ejército de ocupación de Sarmiento durante la criminal guerra neocolonial de la Triple Alianza contra el Paraguay revolucionario. Quise, sin embargo, complacer a mi padre, el anfitrión, y acudí al hotel. Me llevé una sorpresa. Recuerdo que acudí, quizá por timidez o por cobardía, en compañía de un amigo poeta, muy joven, que medía dos metros, y que sin duda ha seguido creciendo, en cuerpo y alma, desde entonces. Elva no era misteriosa, sino, en realidad, parecía una vieja amiga reencontrada después de varias reencarnaciones. Era joven y hermosa, y estaba dotada de una gracia espontánea, un irónico y delicioso sentido del humor y una experiencia vital que nos puso rojos de envidia: no verdes, puesto que no era el color de la época. Había hecho vida de becaria, no en Buenos Aires, París o Nueva York, como algunos de nosotros, sino nada menos que en Moscú y Pekín. Y, lo más notable, sus anécdotas de esos

años no se basaban en flamígeras adhesiones ideológicas, sino en humanísimas y desopilantes memorias de metonimias mínimas y confidencias cotidianas, desnudas de todo dogmatismo, que para mí significaron como mi primera ducha fresca y existencial en medio del fervor doctrinario propio de mi generación. Elva nos acompañó a un festival de música popular esa misma noche, y después, a una peña folklórica, improvisada en casa de un amigo cantor, donde ella trató de convencernos, con aire cosmopolita, de que lo que llamábamos provincianamente «caña», con orgullo telúrico, no era más que el típico ron del Caribe. Dijo también que era poetisa, pero como todos estábamos ya tan embobados con ella, a nadie se le ocurrió pedirle que leyera sus versos. Tenía un «defecto», sin embargo. Era casada, y no cesaba de insinuar que estaba muy enamorada de su marido. Todos profesábamos una gran solidaridad por las esposas de los compañeros, y no cabía duda de que el suyo era uno de los nuestros. Así que nos contentamos en admirarla, platónicamente, no como la «séptima musa», que ya había sido su compatriota Sor Juana, pero sí, más musicalmente, como la octava.

Pasó el tiempo. Elva volvió a su país, y no quedaron de ella más rasgos que una añosa dirección, en Colonia Condesa, extraviada en una vieja agenda. Mi generación siguió luchando, lejos de los casuales hoteles de lujo, y sufriendo, a veces con heridas de muerte, los embates de una represión tristemente generalizada por todo el Cono Sur. A fines de 1977 tuve el honor de recibir asilo diplomático en la embajada de México, en Asunción, como consecuencia del crimen de coeditar una revista literaria. Cuando, por fin, me concedieron el salvoconducto, después de cuatro meses de espera, y viajé a la ciudad de México, la única dirección que llevaba era la de la vieja agenda. Allá, la solidaridad de Elva y de su marido, el gran narrador Eraclio Zepeda, me dieron ese calor auténtico, el único capaz de horadar el tépmano más tenaz de la soledad y la desesperanza. Recuerdo también que ella me presentó a un vibrante poeta de ojos alucinados, Raúl Garduño, tan exuberante e inconfundiblemente chiapaneco como Elva y Laco.

Pero el encuentro fue fugaz. Me quedé unas pocas semanas en México. Me instalé en Madrid, donde viví cerca de tres años. Luego viví en Pittsburgh un par de años y después me mudé a Oklahoma. Desde allí viajé a México en noviembre de 1982. Fue el único país latinoamericano que he visitado en estos seis años de exilio, y apenas por unos días. Elva y Laco seguían intactos, pero, a nuestro alrededor, muchas cosas habían cambiado. Algunos de los amigos paraguayos, que habían participado en nuestra peña asuncena de una década atrás, incluido el dueño de la casa, habían muerto o habían sido dispersados por la diáspora conosureña.

También Raúl Garduño había cerrado para siempre sus ojos alucinados, y Elva me entregó entonces un poemario que había escrito en su homenaje, *Imagen y semejanza*, que constituye el tema de estas notas¹.

El hecho de que tanto Elva, la poetisa, como yo, el comentador de sus textos, hayamos asumido, por azar del destino, el ingrato, inesperado y doble papel de testigos y sobrevivientes, explica un poco el carácter quizá demasiado testimonial de este preámbulo. Por otro lado, la poesía de Elva Macías está lejos del discurso social o político. La suya es una poesía hermética, rica de oscuros símbolos, de un esteticismo orientalista en el que, como ha indicado Mónica Mansour, la naturaleza no reposa en un éxtasis estático, sino fluye en continuo movimiento, fiel a sus raíces americanas². En este trabajo he tratado de estudiar de qué manera la poesía de Elva Macías puede ser disfrutada como una expresión de una conciencia propiamente femenina.

Imagen y semejanza es un libro breve², que comprende cuarenta y cinco ceñidos poemas, agrupados en cinco subtítulos. La mayoría de éstos, así como muchas de sus imágenes, evocan símbolos clásicos de la tradición mitológica occidental, como el unicornio, la Bella Durmiente, Hansel y Gretel, Adán y Eva, el Tarot, el delfín y las sirenas. El crítico parece invitado a precipitarse al *Diccionario de los símbolos*, de Cirlot, o al *Diccionario de la Biblia*, de Haag, entre otras fuentes enciclopédicas no menos serviciales.

Los primeros doce poemas llevan como subtítulo «Ausencia del unicornio». A primera vista, como ya ha señalado la crítica, constituyen evocaciones de la infancia, imágenes autobiográficas, teñidas de una especie de pudor sutil y ambiguo, que hace aún más erótico el clima poético. El subtítulo, conociendo el substrato cultural oriental con que opera Elva, presenta una ironía deliciosa. Sabemos que, para la tradición occidental, el unicornio simboliza la castidad: de algún modo, pues, los poemas de este grupo confiesan cómo la autora perdió la suya. Pero en la tradición china, el animal denominado Ch'i-lin, lo más parecido al unicornio de Occidente, ostenta dos cuernos. «Ausencia» del unicornio significa entonces, por un lado, la alegría del desapego a la represión sexual, pero también como una celebración de la fidelidad no sólo física, sino espiritual, al compañero nupcial y de ideales libremente elegido. La voz poética

¹ Elva Macías, *Imagen y semejanza* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982). Otras referencias a este libro se indicarán en el texto entre paréntesis.

² Sobre esta obra véase Mónica Mansour, «Elva Macías, imágenes y diferencias», *Plural*, vol. IX-XI, núm. 129 (junio de 1982), pp. 79-81. Véase también, en el mismo número, Oscar Wong, «La mujer en la poesía», pp. 81-83.

de Elva Macías desestructura, en este segmento, una serie de mitos. Entre ellos, el del bosque encantado (p. 11), que para Jung simboliza la naturaleza amenazante y devoradora del inconsciente, representa, en el sistema de la autora, una temprana antítesis de la idea de casa, que sugiere seguridad y fortaleza. La ironía de Elva Macías desvela a la Bella Durmiente (p. 12), confiesa el incesto de Hansel y Gretel (p. 13) y desconstruye el mismo padrenuestro al referirse al Edén: expulsados del paraíso, la poetisa y su amado prueban el fruto prohibido como «nuestro pan de cada día» (p. 14). En el poema «Ausencia del unicornio», la autora se auto-describe como una «tejedora», y se dirige a su amado. La idea de tejido evoca a Penélope, con su dialéctica carga de fidelidad y fruición erótica, y también la antinomia taoísta de Yang y Ying, condensación y disolución, como vaivenes de una trama: la vida. Pero, más allá de estas figuraciones librescas, estalla la vitalidad expresiva de la poetisa, cuando exclama, quizá apuntando hacia el confín de Chiapas: «por los caminos del sur / vámonos, allá te quiero» (p. 18).

La segunda parte del libro, «Estelas al borde del camino», comprende dieciocho poemas muy breves, algunos de sólo tres o cuatro versos menores, en los que el título encierra una clave para su interpretación. La autora emplea con frecuencia la primera persona verbal, pero a veces cambia la perspectiva: usa entonces la segunda persona, como aconsejándose a sí misma —«duérmete ya / y crece» (p. 25)—, y también la primera del plural, para encarnar la voz de la pareja: «Fuimos la flor más pura de esa tarde» (p. 26). Estos cambios confieren un dinamismo muy vivaz y colorista a la descripción; por ejemplo, en el poema «Que nada nos sorprenda» se alternan la segunda persona del singular con la primera del plural hasta alcanzar un efecto oximorónico muy ingenioso:

Muerte mía,
 Cuando te acerques
 Habremos de recordar
 Todas las formas que tomaste en vida (p. 37)

El pudor que subyace en las confidencias eróticas de la poetisa se aproxima al concepto tradicional de la mujer. También algunos versos de esta sección enlazan la idea de la cópula con su consecuencia no menos convencional de la fecundidad; en el poema «Palenque», los amantes se sienten «ciegos de amor / para alimentar nuestro deseo», y, en seguida, el hombre sonríe «al paso de la luna / preñada de un conejo» (p. 39). Sin embargo, si bien el prestigio de la mujer, como se insinúa en el Antiguo Testamento, crece con el número de sus hijos, el papel reproductor del varón ha sido minimizado: el abrazo de la pareja, hecho poema, se hunde

más abajo de la gestación hasta tocar un fondo de contingencia existencial: se hace «fisura donde adelgaza el llanto» (p. 41).

La imagen del mar, con su serie de gamas connotativas, preside los siete poemas de la tercera parte, «Navegación». Este ciclo prepara al lector para una experiencia más dramática. Los nexos semánticos se disuelven, el ritmo se torna más incierto y luctuoso; la muerte enardece sus apetencias, sus temores sobre la brújula de una vida común y a la deriva, en la que todos podemos reconocer nuestra «semejanza»; si, conforme a la antropología moderna, el acto de «pescar» evoca el riesgo de extraer del inconsciente sus tesoros más inquietantes, la poetisa apuesta a ese riesgo con rigor casi eucarístico. En alta mar, símbolo del sueño, la poetisa se advierte a sí misma en el poema «La pesca»: «corre paralelo del aire / un riesgo de herirte / si recogemos las redes» (p. 47).

Las dos últimas partes del poemario constituyen las más directas y, por decirlo así, subversivas. Los siete poemas de la cuarta parte, titulada irónicamente «Martirologio», satirizan, con melancólica ternura, los orígenes aristocráticos de la autora, nacida en Tuxtla-Gutiérrez en 1944, en el seno de una rica familia ganadera de Chiapas, con cuya tradición Elva Macías tuvo que romper en más de un sentido. «Martirologio» lleva un epígrafe de André Gide, de tono humorístico, en el que se describe a un hijo pródigo «sonriente y con el rostro surcado de lágrimas» (p. 55). No es difícil imaginar que la actitud de la autora está diseñada a su «imagen y semejanza». Elva vuelve a casa, trata de restaurar la imagen familiar, extraviada en su memoria, pero los recuerdos se desvanecen (p. 57); apela entonces a la ayuda amarillenta de un rotograbado, en que aparece quizá alguna abuela suya en su traje de novia creado por un famoso modista: «Las nupcias se anunciaron, / la belleza parecía presidirlo todo», comenta con sarcasmo, y añade:

Ahora
los hijos
estamos con el tesón
o más bien con el pezón, los testículos
y todo lo que hallamos a mano
o entrepiernas,
tratando de componer el cuadro (p. 59).

La irrupción del lenguaje coloquial después de tantas páginas de pudor expresivo apunta a dinamitar lo establecido, como si la voz poética buscara su propia liberación, diseminada en la de la colectividad. Esta voz, naturalmente, es de raíz oral. Me veo obligado a hacer un breve comentario teórico al respecto. La condición de esa liberación es el milagro,

o sea, la perpetuación de la voz individual del poeta en las de su comunidad, lo que, en términos oximorónicos, se podría denominar tal vez como una «escritura hablada», a espaldas del narcisismo poético. Este conflicto se ha enrarecido bastante, como se sabe, a causa de la crítica de Derrida a Saussure. El filósofo francés niega la mera posibilidad del significado literal porque, según él, el lenguaje es un juego espacial de silenciosas «diferencias», en las que nunca cabe la autopresencia absoluta del referente en la conciencia del hablante; como tal, implica una «representación» que «difiere» (posterga y diferencia) la presencia real de lo significado; pero, en última instancia, Derrida privilegia la escritura, en contra de la tradición que cree encontrar en lo que denomina «logocentrismo occidental», desde Platón y Aristóteles a Rousseau y Saussure³. Estas aparentes novedades conceptuales no hacen sino vestir con un ropaje más esotérico y actualizado las viejas aspiraciones del formalismo. Arrinconar la materialidad de la voz humana, aplastada por el prestigio culto de la letra impresa, es un antiguo recurso del discurso dominante o «masculino» que dicta el texto social, la represión y las leyes. Por eso tantos poetas se han sentido portavoces de las masas enmudecidas y alfabetas. En realidad, parece un poco arrogante que Derrida pretenda reducir toda especie de sustancialismo lingüístico a una noción que llama «profundamente teológica»⁴. Más bien habría que acusar a los derridianos como «neoteólogos» que buscan ejercer la autoridad colonial del etnocentrismo europeo y menosprecian como inferiores a las culturas periféricas; como ha apuntado Edward Said, postular el paradigma de la cultura y la tradición intelectual europea como la más elaborada, si no la única, de que ha sido capaz la humanidad no hace sino negar la pluralidad de la civilización o las civilizaciones en favor de un discurso «monocéntrico» que aspira, una vez más, a ocultar el proceso cultural como un campo de dominio y de conflicto⁵. Ya Bertolt Brecht había advertido la tendencia de las viejas posiciones reaccionarias a disfrazarse con apariencias novísimas, como el *Volkswagen* hitlerista, que «se convirtió en tanque cuando llegó a la realidad»⁶. Al asumir una conciencia social amplia,

³ Robert Young, «Post-Structuralism: An Introduction», *Untying the Text, A Post-Structuralist Reader* (Boston: Routledge & Keagan Paul, 1981), pp. 15-18.

⁴ Rosalind Coward y John Ellis, *Language and Materialism, Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Londres: Routledge & Keagan Paul, 1977), p. 124.

⁵ Edward Said, «The Text, the World, the Critic», en Josué Harari (ed.), *Textual Strategies, Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979), pp. 180-188.

⁶ Bertolt Brecht, «El formalismo y las formas», en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Estética y marxismo*, vol. I (México: Era, 1980), pp. 230-233.

Elva Macías no pretende destruir su casa ni repudiar a sus ancestros; por ejemplo, en el poema «Viendo partir las horas al lado de mi padre», la atmósfera que rodea al patriarca familiar es de decadencia y olvido; continuando con su tono coloquial, ella dice a su padre: «Al día de hoy lo llamaremos tela de araña: / tomamos café / aunque no vengan las visitas que esperabas» (p. 60). En el origen de esa «desgracia» se encuentran «los desheredados / y los naufragos de la abundancia», como quizá esa misma hija pródiga (p. 61). Pero Elva no caerá en la desesperación. Y una última nota teórica: para Fredric Jameson, la euforia por Althusser, Foucault o Derrida no es sino un síntoma de la alucinante dispersión psíquica de la conciencia individualista burguesa en el postrer capitalismo monopolístico; la «cura» del sujeto individual, por la que siente nostalgia el neofreudismo actual, es un mito: el sujeto individual sólo puede lograr su transparencia y sentido en una unidad colectiva; sólo el surgimiento de una sociedad posindividualista, la reinención de lo colectivo y lo solidario, puede realmente lograr la «descentralización» del sujeto individual, superando el viejo aislamiento y la autonomía monádica, en una nueva y original forma de vida social y colectiva⁷. De ahí que la poesía de Elva Macías pueda ser entendida como la expresión de una conciencia femenina, pero no necesariamente «feminista». En el poema dedicado a la memoria de su abuelo José Emilio Grajales, martirizado durante la revolución mexicana, «la sogá al cuello y tus pies desollados» (p. 66), no aparecen comentarios éticos, de tipo borgiano; la autora alterna el género masculino y femenino para referirse a sí misma, como encarnación colectiva de la descendencia familiar. Al contrario, en el poema «Breve fundamento para una ciudad», la imagen de la liberación no se centra en la afirmación de unos derechos exclusivamente femeninos ni en la apología de la mujer: es la pareja la destinada a fundar una nueva vida, una sociedad libre de violencia. El papel del hombre puede ser positivo dentro de ese proyecto colectivo, en el que caben «los negros que danzan con la marimba», típica de Chiapas: «Me arrullas / me colmas de adornos y agasajos, / me instas a fundar una ciudad» (p. 67). La idea de la fertilidad se expande, al final del poema, para abarcar la imagen de una germinación social vasta y generosa.

La última parte del poemario, compuesta únicamente por el extenso poema de verso mayor que da nombre al libro, constituye una triunfal oda coral, en la que Elva Macías asume con energía un *nosotros* femenino. Si en «Martirologio», el pudor de las tres primeras partes era pulve-

⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, New York: Cornell University Press), pp. 124-125, 283.

rizado por la ironía y el lenguaje coloquial, aquí el verso se hace canto, himno:

Mujeres somos:

...

No sólo para incendiar la nave hemos nacido:

...

para detener las furias del mar
con el pubis descubierto y salobre
como un mascarón de proa ante la tormenta.

Cese el canto de las sirenas
el llanto de mujeres castigadas
que se acostaron con ángeles del infierno.
Y no entre la nostalgia heredada
en nuestro lecho (pp. 72-73).

La voz poética canta para denunciar esos «pequeños animales domésticos que no quisimos ser» (p. 73) y para anunciar, con optimismo histórico, que «la manzana es de piedra», y que «la sierpe... no ha de devorarse a sí misma» (*ibidem*). En el programa poético de Elva Macías, la mujer debe enfrentarse al «discurso masculino», pero no necesariamente al hombre: éste puede ser un noble compañero de lucha con el que reaprender el amor y fundar la ciudad del futuro. Sin voluntad mesiánica, con chispazos de humor y no pocas intuiciones escalofrantes, *Imagen y semejanza* carece de pretensiones proféticas y de un código narcisista: es un libro-espejo que nos devuelve un rostro colectivo que todavía no conocemos bien, el nuestro.