

GENITALIDAD Y DESEO VIRTUAL EN POETAS URUGUAYAS DE HOY: SILVIA GUERRA, MELISA MACHADO

La poesía uruguaya de los noventa comparte el eclecticismo que caracteriza a la poesía publicada en otros países del mundo hispánico. La multiplicidad de voces y estilos parece imponerse sobre tendencias específicas que en el caso del Uruguay no aparecen articuladas en torno a manifiestos o revistas literarias. En esta amalgama de estilos se destaca con fuerza la poesía escrita por mujeres en un país de excepcional tradición poética de mujer. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, se imponen como antecedentes de personalidades de la importancia de Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez, o Clara Silva. Emergiendo y al mismo tiempo insertas en una situación de crisis, crisis que extiende las heridas de la pasada dictadura (1973-1985), las autoras contemporáneas reivindican una andadura propia que celebra implícita o explícitamente su condición de mujer.

Tres grupos de poetisas publican paralelamente en estas fechas. Por una parte, una larga lista de *autoras nuevas*, jóvenes o no tanto, empieza a publicar tras la dictadura: Andrea Blanqué, Cecilia Álvarez, Lalo Barrubia, Dina Díaz. Junto a ellas publican *autoras del período de la dictadura*, autoras cuya producción poética se da a conocer principalmente en la década de los 70 y la primera mitad de los 80, y que vienen de algún modo señaladas por el citado período: Cristina Peri Rossi, Tatiana Oroño, Gladys Castelvecchi. Por último, siguen publicando activamente un grupo de *autoras consagradas*, que mantienen su quehacer poético: Amanda Berenguer, Marosa Di Giorgio, Circe Maia, Idea Vilariño.

Mención especial requiere un grupo de autoras que publica en la festiva compilación *Viva la Pepa* (1990).¹ En ella, diez poetisas y diez pintoras comparten un espacio común, reflejo impreso de la muestra homónima expuesta en Montevideo en 1988, "Viva la Pepa!!!". La intención del libro no es programática o de manifiesto, sino meramente de encuentro, "un intento loco —o casi— por crear un espacio vital donde tener existencia física, donde poder coexistir simultáneamente posturas distintas", señalan las editoras en la contraportada. El ejercicio colectivo de estas voces, la mayoría inéditas hasta entonces, supuso una serie de logros. Por una parte, destacó como realidad colectiva e interdisciplinaria en un momento de producciones individuales y de airadas propuestas teóricas.² Por otra, hizo sitio al discurso de la mujer en el "agite culturoso"

¹ VVAA, *Viva la Pepa*, Montevideo, Ediciones de UNO, 1990.

² "Viva la Pepa" significó varias cosas", sintetiza Luis Bravo a propósito de la muestra: "En principio

del momento que lo desatendía casi por completo.³ Esta falta de representatividad en las polémicas culturales contradecía y contradice la efervescencia de mujeres creadoras en el panorama artístico del Uruguay. La conversión de la muestra en libro funcionó entonces como visible indicador de tal efervescencia, al tiempo que expuso una alternativa, un locus donde dar salida a la creatividad y al talento de autoras nuevas.⁴

En el presente estudio pretendo detenerme en las últimas producciones de dos jóvenes poetas que presentan actitudes complementarias frente a la dinámica de la expresión poética. Por una parte, una de las "Pepas", Silvia Guerra (Maldonado, 1961), se aproxima a la poesía desde una perspectiva metafísica que incorpora cualidades estelares, postmodernas, en *Replicantes astrales*.⁵ Por su parte, *Ritual de las primicias*,⁶ de Melisa Machado (Durazno, 1966), explora la carnalidad del deseo en poemas que ejercitan la lengua en su doble sentido de órgano muscular y de palabra genital, creadora. La genitalidad y el deseo virtual se unifican en la búsqueda de la expresión poética, de la que participa planteamientos del género, de escritura de mujer. El análisis inmediato de estas dos posturas servirá como ejemplo de la variada y estimulante producción de las poetas uruguayas contemporáneas.

Silvia Guerra o el deseo virtual de la palabra poética

Silvia Guerra es una de las voces más refinadas de los últimos años. *Replicantes astrales* es la tercera de sus obras. Galardonado con el Primer Premio del Concurso Literario Municipal de 1991, el poemario se publica en Ediciones de la Banda Oriental en 1993 gracias a una política de la Intendencia que expresa su intención de rescatar textos galardonados en los premios municipales. El índice de la obra recoge treinta y dos primeros versos más cuatro títulos de poemas que parecen estructurar el poemario: "tú lo sabes, yo sé";⁷ "De duración, he de morirme yo, elegida";⁸ "Sombras chinas";⁹ y "Condición".¹⁰

un trabajo grupal e interdisciplinario. La propuesta no valió por su originalidad sino por el significativo esfuerzo de conjunciones en un medio cultural marcado por la ausencia de proyectos colectivos". Luis Bravo, "Viva la Pepa. Trovadores en la Galería", *Cultura*, 30 (1989), 20-21; p. 20.

³ "1988 fue, para Montevideo, un año de insospechado 'agite cultural'", señalan las editoras de *Viva la Pepa*; "Sin embargo, ... la polémica cultural era llevada a cabo, en su mayoría aplastante, por hombres". *Viva la Pepa*, op. cit.; p. 113.

⁴ El índice de poetas que publican en *Viva la Pepa* es el siguiente: Cecilia Álvarez, Andrea Blanqué, María de la Fuente, Isabel de la Fuente, Marianela González, María Gravina, Silvia Guerra, Elena Neerman, Marisa Silva.

⁵ Silvia Guerra, *Replicantes Astrales*, Montevideo, Banda Oriental, 1993.

⁶ Melisa Machado, *Ritual de las primicias*, Montevideo, Ediciones Imaginarias, 1994.

⁷ *Ibid.*; p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*; p. 16.

¹⁰ *Ibid.*; p. 39.

En *Replicantes astrales*, Silvia Guerra propone una búsqueda virtual de la palabra poética. El deseo de accederla, de averiguarla, se convierte en apetito, en una persecución incesable de lo innombrado, de cuyas incógnitas participa un tú que se insinúa del lector. Esa complicidad se indica en el primer texto que inaugura el libro y la primera serie de poemas, "tú lo sabes, yo sé":

Busca la liebre de la carne oscura
persíguela y atrapa su estampida
así su carne de miedo perfumada
será ofrenda venosa, palpitante
donde comer presagios de locura.

Los primeros dos versos del poema vienen articulados por la forma verbal del imperativo: "Busca", "persíguela", "atrapa". La apelación insinúa un yo profético ausente que en los versos inmediatos expone el augurio, anuncia el acceso final a la presa en la forma de "ofrenda" y "presagios", palabras que inciden en el universo iniciático, profético, propuesto por el poema. La iniciación expone entonces tanto al lector en la andadura poética de *Replicantes astrales* como a la supuesta pieza a devorar o perseguir, esto es, la palabra, el enunciado huidizo del poema, "perfumado" por su propio rito de persecución/creación. La supuesta equivalencia pronominal insinuada en el título de este texto, "tú lo sabes, yo sé", aparece entonces invalidada dada la jerarquía impuesta por un yo omnipresente que apela a un tú cazador de imágenes. Al mismo tiempo, el triunfo final de la incursión no lo constituye tanto el "cuerpo" perseguido ("la liebre de carne oscura"), como el presunto acceso a sus misterios que augura nuevos ("presagios de locura"). Por último, el afán de acceder a un enunciado permanentemente huidizo pretende solventarse estilísticamente mediante la combinación de un campo semántico preciso donde domina el elemento orgánico, carnal ("busca", "atrapa", "palpitante", "comer") y lo impreciso, abstracto ("estampida", "miedo", "presagios", "locura"): "atrapa su estampida", "carne de miedo perfumada", "comer presagios de locura". La liebre y sus connotaciones se sabe entonces la pieza a cazar, la víctima de acceso a una simbología que participa de elementos tanto reveladores, demiúrgicos, como sexuales, principalmente femeninos.¹¹

Establecido el marco iniciático, en los textos inmediatos del poemario se alternarán dos voces. Por una parte se impone la ya mencionada voz profética, instigadora y omnipresente como un ojo virtual de connotaciones bíblicas o cibernéticas:¹² "Busca en la corriente virtual / la piedra oscura, ese fruto del

¹¹ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992; p. 278.

¹² Como se señala en la contraportada de *Replicantes astrales*, el poemario de Silvia Guerra reconoce su deuda a la novela de Phillip Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, New York, Ballantine Books, 1982, novela en la que también se inspira la clásica película de Ridley Scott, *Blade Runner* (Warner Bros., 1982): "El concepto de replicantes ... es, para esta poeta, una de las posibles metáforas

agua / como piedra, retuerce tu dolor contra este lecho" (9); "Busca entre las zarzas tu enemiga / búscala y eléjala despacio" (11). Por otra parte, se reitera un yo poético que expresa un sentimiento de orfandad ante un mundo vegetal donde reverberan ecos, resonancias de otros tiempos y de otras vidas: "He cantado con una sola voz, la mía / la que me ha asustado, de tanto que ha escondido / debajo de las mantas muchas veces" (8); "Palpitar lo de otros anteriores a mí / en este mismo sitio aquí ocultados" (15).

Esa voz lírica acabará por integrarse y ser integrada a su vez, canibalizada, por el mundo orgánico de las resonancias que se impondrá y en el que parece culminar la reflexión sobre la condición precaria del ser:

Ir hundiéndose, hundiéndose
 en un lecho mohoso desapareciendo
 de la faz más visible de la tierra
 recalando en la mente algunos
 pensamientos repetidos
 hasta que el musgo húmedo
 tibio claro
 te recubra el cerebro.¹³

El mundo de apariencias y simulacros, explorado a lo largo del poemario y en particular en la serie encabezada por el significativo título "Sombras chinas", parece culminar en el momento de la dicha integración. La semántica de la abstracción ("recalando en la mente algunos / pensamientos repetidos" 4-5) cede paso entonces a la semántica orgánica, carnal ("hasta que el musgo húmedo / tibio claro / te recubra el cerebro" 6-8). Al mismo tiempo, se inscribe la diferencia entre el perseguidor: "baja tu cabeza hasta la zarza / pon debajo de su fruta tu boca hecha de aguas / y aprieta su pulposa negrura entre los dientes" (11), y la perseguida: "Exprimida la mente / un resto oscuro sobresale en un agobio de flores semimuertas" (14); "yo y los anteriores a mí que he sido también, acorralada" (15).

El reconocimiento de la condición de presa del yo lírico se explicita en los últimos poemas de *Replicantes astrales*, serie encabezada precisamente con el título "Condición": "Reconocer el oscuro, huidizo el perfumado por el miedo" (39). La presa se sabe entonces vulnerable, integrada a una cosmología de reiteraciones donde lo único cierto y permanente parece encontrarse en la perpetua

del hombre actual: un policía nostálgico terrícola, que corre de championes por el asfalto mojado, en una urbe sin cielo, en busca de lo que queda de humano, o de robot, en cada uno y en sí mismo". Las resonancias de la historia de Dick en los textos de Guerra son múltiples, especialmente en esa cacería ontológica que en los poemas alterna las voces del cazador y de la presa. El territorio de caza es ahora la palabra poética y no la urbe futurista de Dick/Scott, y se efectúa ante la mirada inquisidora, implacable, de un ojo virtual que connota al Creador ("Dios" en la tradición judeocristiana, "the Maker" en la propuesta cibernética de *Blade Runner*).

¹³ Silvia Guerra, *op. cit.*; p. 14.

continuidad de la ordenación cósmica: "Apariencias sin fin mientras la luna dure bajo la cierta luna" (19). Con esa revelación final se concluye el libro y el ejercicio de cetrería tanto ontológico como poético propuesto en el poemario, si bien la mirada inquisidora permanece como un resabio de omnipresencia en un universo de "replicantes astrales":

alguien resbala por las plantas, las hojas
 el olor que sube de la tierra
 alguien de ojo amarillo, más allá de la astucia
 la palabra, el pensamiento.
 Mira el verde crecer irresistible, el olor de la savia
 golpeándose, golpeándose
 Siempre hay un jardín que nos precede
 y otro hacia el que vamos verde
 golpeándonos, creciendo.¹⁴

El deseo genital: la palabra masturbatoria de Melisa Machado

Ritual de las primicias es el primer poemario de una joven autora, Melisa Machado, uruguaya nacida en Durazno en 1966. Mencionado en el Concurso Anual de la Intendencia Municipal de Montevideo en 1993, el poemario obtiene de la misma entidad el segundo premio en 1994, categoría Poesía Joven, publicándose un año después en Ediciones Imaginarias. Algunos de sus textos habían ya aparecido en la antología *La abadía de los pensamientos* (1993),¹⁵ intento editorial de publicar voces desconocidas o inéditas en las letras uruguayas contemporáneas.

Ritual de las primicias consta de 25 poemas breves titulados con nombres apelativos ("Ardides", "Credo", "Farfulla", "Desliz") o propios ("Safo", "Lilith", "Medea"). Sólo dos textos no responden a esa estructura: el primer poema, sin título, y el poema que alude al título del libro, "Calle 25: Ritual de las Primicias".

A lo largo del poemario, Melisa Machado explora la genitalidad principalmente femenina, erogeniza la geografía del cuerpo al tiempo que imprime de sexualidad la palabra poética. La lengua, en su doble vertiente de carne y de palabra, se investiga a lo largo de los textos, funcionando el primer poema como explícito "preámbulo" tanto del libro como de la frontera anatómica a explorar:

Si era dentellada.fija sobre la sábana.del recato de la
 lengua.del esfínter.de la mirada absorta.la inminencia del
 peligro.temor ridículo del vientre.olor rasgado de la lama.del
 borde de los dedos.la espera engominada de los ojos.la
 caricia.el dolor leve.seducción violeta del latido.temblor

¹⁴ *Ibid.*; p. 43.

¹⁵ VVAA, *La abadía de los pensamientos y otros poemas*, Montevideo, Arca, 1993.

milagroso de los bulos.del cierre metálico.poco usado del
pecado.de antes.del preámbulo.¹⁶

El deseo de transgredir el umbral anatómico, el esfínter, se insinúa invitación a indagar en los misterios que guarda. El preámbulo muscular a una sexualidad que se insinúa prohibida o tabú ("la inminencia del peligro", 2-3; "pecado", 6) coincide con la incursión inmediata en el poemario, en el misterio y tabú de la creación poética. El texto funciona entonces como "primicia" en el doble sentido de iniciación al recorrido poético y también de tributo del fruto de la carne apetecida y entregada. Al mismo tiempo, y de acuerdo con el título del libro, el "ritual" lo constituirá la serie de poemas que inciden en esa doble exploración y celebración: la del cuerpo y la de la palabra poética. El esfínter, con sus variantes de posibilidad muscular e interpretativa, coincide entonces etimológicamente con "esfinge", el Enigma, cuyos misterios Machado propone susceptibles de penetración.

Los textos inmediatos inciden en la doble incursión y en la referencia religiosa de la que la genitalidad femenina se instituye en credo:

"Credo"

Creo en la almeja florida,
clítoris dolorido,
alumbrado por su brazo.
Creo en el ardor de Safo,
en el juego tieso:
ácido de fruta derramado.¹⁷

La celebración del culto a la genitalidad ("Canestén"),¹⁸ convive a su vez con una semántica que incide en la destrucción y el pecado. Así se indica en el enunciado mismo de algunos poemas: "Carnívora", "Desliz", "Arsénico", "Veneno", "Daga"; y a lo largo de los textos: "Sérpula impenitente" ("Ardides"),¹⁹ "tembló la matriz ante el pecado" ("Safo").²⁰ Esta semántica, referida casi en exclusiva a la mujer, se aplica también a personajes femeninos estigmatizados por la tradición como Lilith, Medea o Salomé:²¹

¹⁶ Machado, *op. cit.*; p. 11.

¹⁷ *Ibid.*; p. 15.

¹⁸ *Ibid.*; p. 23.

¹⁹ *Ibid.*; p. 13.

²⁰ *Ibid.*; p. 19.

²¹ Entre las transgresiones que representan estas figuras destacan las siguientes: La preferencia homosexual de Safo; el fratricidio de Medea; la rebeldía de Lilith, primera mujer en la tradición hebrea, quien fracasó en sus exigencias de igualdad respecto al hombre, —también considerada símbolo de la "madre terrible" en la demonología medieval (Cirlot, *op. cit.*; p. 278)—; Salomé y su presunto "apetito" de divinidad al pedir la cabeza del santo Juan Bautista; y la relación clandestina de la sacerdotisa de Afrodita, Hero, con su amante Leandro.

"Arsénico"

Salomé
y su matriz
de salamandra silenciosa
De piedra su corazón,
de sed embarullada,
su arsénico corazón.²²

La transgresión iniciática del esfínter propuesta en el primer poema se mantiene entonces en los sentidos del término "pecado" que se exploran en *Ritual de las primicias*, esto es, aquellos de "exceso", "falta" y "vulneración" de unos límites que aluden tanto a convenciones morales/sexuales como al discurso religioso de que derivan. Al tiempo que se infringen estas convenciones, se propone un nuevo culto, una nueva legislatura liderada por personajes femeninos transgresores y por una genitalidad imbuida de componentes marinos: "el óvulo genital es un abanico de plumas / una puerta enorme con un molusco dentro" ("Canestén");²³ "Hubo fiesta de mariscos / de valvas, de bretel" ("Desliz").²⁴ Las metáforas marinas se reconocen también en las asociaciones de la mujer con lo híbrido y reptil, rasgos que participan de una larga tradición misógina de reminiscencias bíblicas: "Hada peligrosa, boa constrictora" ("Medea");²⁵ "matriz / de salamandra silenciosa" ("Arsénico");²⁶ "inevitables escamas de su cuerpo" ("Escamas").²⁷

La negatividad con que se asocia tradicionalmente a la mujer se convierte en los textos de Machado en celebración, se reviste de legitimidad y de belleza. La tradición se reivindica entonces pero a través de una mirada revisionista que adorna el tabú sexual, que expone los genitales femeninos tradicionalmente invisibilizados, tenazmente escondidos por el orden social y religioso. Los órganos sexuales femeninos se exhiben y celebran ahora desde una perspectiva específicamente de mujer, y fomentan las posibilidades unilaterales y/o masturbatorias: "Como una señorita de piernas enjutas / perdió la virginidad con los gladiolos" ("Calle 25: Ritual de las primicias").²⁸ La autodesfloración multiplica transgresiones,²⁹ se expone como elección y variante de un ritual de

²² Machado, *op. cit.*; p. 39.

²³ *Ibid.*; p. 23.

²⁴ *Ibid.*; p. 25.

²⁵ *Ibid.*; p. 41.

²⁶ *Ibid.*; p. 39.

²⁷ *Ibid.*; p. 53.

²⁸ *Ibid.*; p. 47.

²⁹ La definición del término "desflorar" en el "Diccionario del uso del español" de María Moliner, incide en connotaciones negativas: "1. 'Ajar'. Quitarle a una cosa su buena apariencia; 2. Estropear una cosa quitándole lo que tiene de más valor; 3. Quitarle la virginidad a una mujer". Resulta evidente que la elección de autodesvirgarse implica una liberación de esas connotaciones, al tiempo que cuestiona (transgrede) la construcción de los valores tradicionales basados en la represión sexual de la mujer y

encuentros sexuales cuya continuidad se ejercita desde el epígrafe de Vicente Huidobro al libro de Machado: "...huir de sexo en sexo hasta el fin de la tierra". Pero el epígrafe es irónico, alude a una especie de cuantificación del engaño desde una perspectiva masculina enfatizada en la primera parte del enunciado de Huidobro: "Ante todo hay que saber cuántas veces debemos abandonar nuestra novia y huir de sexo en sexo hasta el fin de la tierra". Esta perspectiva masculina quedará invalidada de inmediato en los textos del poemario.

La ofrenda final o "primicia" que constituye el libro de Machado se instituye entonces en autoofrenda, en un juego de espejos que repercute en la erogenidad del cuerpo de la mujer y que se extiende al placer sensual (y autocontenido) del texto poético: "Se lamían el cuello unas a otras" ("Sumisas");³⁰ "Escucha, sorbedora / el imponente trepidar de tus amores" ("Ardides").³¹ Con esa (auto)entrega, que también funciona como primicia de la autora en el panorama de las letras uruguayas, se reinscribe la sexualidad de la mujer, se expone su deseo igualmente invisibilizado por los discursos convencionales, tanto sociales como literarios. Al mismo tiempo se elabora sobre la genitalidad femenina en una doble vertiente: aquella de órgano reproductor y también de capacidad generadora, creadora, de la palabra poética.

Silvia Guerra y Melisa Machado representan, en definitiva, dos actitudes diversas pero complementarias frente al discurso del deseo. El deseo de expresar la condición del ser se advierte como cacería virtual en el texto de Guerra, cacería en la que la presa insinúa su condición femenina, receptora de múltiples símbolos y resonancias. Melisa Machado expone en su poemario los genitales femeninos desde una mirada celebratoria y masturbatoria que pretende rescatar tanto la belleza estética de los mismos como su capacidad generadora, poética. Ambas voces implican entonces una perspectiva (di)símil en el que resuenan otras voces de la tradición lírica hispánica contemporánea, como Olga Orozco en Guerra, o Ana Rossetti en Machado. Con estas nuevas voces nos adentramos en un universo lírico de indudable calidad, ejemplo de la variada producción poética de mujer en las letras uruguayas de hoy.

Tina Escaja
Universidad de Vermont

su iniciación por parte del hombre. La supuesta fealdad o malogro que se entiende como consecuencia tradicional de la desfloración de la mujer se invierte en los textos de Machado, en los que se celebra la belleza de la genitalidad femenina, del himen (auto)transgredido, y la riqueza de posibilidades de la mujer (tanto eróticas como poéticas).

³⁰ Machado, *op. cit.*; p. 27.

³¹ *Ibid.*; p. 13.