

Verdugo Cárdenas, Jackelin

Escenas de enunciación en la antología “La edad anaranjada” de Marosa Di Giorgio

Letras N° 74-75, 2017

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Verdugo Cárdenas, Jackelin. “Escenas de enunciación en la antología “La edad anaranjada” de Marosa Di Giorgio” [en línea]. *Letras*, 74-75 (2017). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=escenas-enunciacion-antologia-di-giorgio> [Fecha de consulta:]

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

JACKELIN VERDUGO CÁRDENAS

Universidad de Cuenca-Universidad del Azuay
Ecuador
jverdugo_2000@yahoo.com

Resumen: La antología poética, *La edad anaranjada*, de la literata uruguaya Marosa Di Giorgio fue editada en el Ecuador en el 2012 y pone en circulación en el país las propuestas poéticas de esta escritora fundamental de las letras latinoamericanas. Uno de los símbolos recurrentes en la puesta en escena de su escritura es la casa, escenario en donde se articulan las estrategias del hogar, lo hogareño; allí fluyen las empatías, lo familiar, lo próximo, para posteriormente enfrentarlas con lo extraño, con los miedos, con los temores. Los poemas que articulan esta antología serán el corpus de base para reflexionar sobre los principales sentidos que la casa organiza y que al parecer se articularían en tres isotopías centrales: los secretos de la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética: las figuraciones de la intimidad; la casa de la poesía: los despliegues del *Yo* de la enunciación poética.

Palabras clave: poesía - antología - Marosa Di Giorgio - *La edad anaranjada*

Scenes of Enunciation in the Anthology *La edad anaranjada* by Marosa Di Giorgio

Abstract: The poetic anthology, *La Edad Anaranjada*, of the Uruguaya writer Marosa Di Giorgio was edited in Ecuador in 2012 and released the poetic proposals of one of the fundamental writers of Latin American. One of the recurring symbols of her writing is the home understood as the scenario here all the strategies of the family take place which involved empathy, fear, frightening, and other emotions. The poems that structure this analogy, will be the basic corpus to reflect her poetic production. The work is based on three axes: the secrets of the triangulation: home-race-rose; the scenarios of

poetic enunciation: the secrets of every corner of intimacy; the poetic home: the different scenes of her poetic enunciation.

Keywords: Poetry - Anthology - Marosa Di Giorgio - *La edad anaranjada*

Introducción

Toda antología es un acto crítico que oscila entre la melancolía y la historia; en este proceso participa activamente el tiempo porque crea instantáneas de una época (Monteleone, 2010). Quizá lo que más le caracteriza a este tipo de macroestructura discursiva es el conjunto de ausencias que genera; porque en su aspiración por ser total define un camino, una estrategia de lectura que selecciona unos poemas y deja de lado otros. En este transitar estético-discursivo se visibilizan tonos, orientaciones, temas y quedan ocultos, olvidados, desplazados, los demás. En todo caso, una antología siempre será una colección, una muestra imperfecta de textos y de autores, mediada por los criterios personales del antologador, sus gustos, sus preferencias estéticas y un conjunto de valores insoslayables que permiten hablar del canon poético de un país, de una época, de una región.

En las últimas décadas, las antologías han sido utilizadas también para difundir fuera de las fronteras de las naciones la obra de autores considerados fundamentales y que tienen una producción escrituraria completa porque su trabajo literario ya no se modifica ni fluye ni se renueva. No podemos olvidar que la memoria de un país son sus escritores, sus artistas, sus libros y que presentar un país en su arte es la manera idónea de entablar diálogos fortalecidos y veraces con el resto del planeta.

Publicar un libro y hacerlo circular por otros horizontes internacionales es una forma de fortalecimiento y reivindicación para con la ingratitud que puede resultar el hecho de que una obra permanezca publicada, pero en anonimato. Estos son procesos difusivos que atañen tanto a las estratagemas de lectura como a las de la recepción; es decir, a las técnicas de producción y creación literarias, como a los horizontes lectores y a los poderes que estos suscitan.

No se sabe en realidad qué pasa con estos grandes poetas nacionales más allá de sus fronteras; sin embargo, estos actos tienen sentido estético, generacional, y se convierten en la clave de algunas selecciones antológicas. Asistimos, entonces, a proyecciones literarias y creativas globales que ponen en contacto la creación escrituraria de grandes autores de los distintos países con la producción artística, estética y lectora de otras regiones y las naciones que las receptan. Se establecen así relaciones afectivas, cadenas de sentidos que borran las fronteras de lo nacional y se conectan con círculos de difusión internacional. Estas acciones de difusión son indispensables para las obras literarias en

cualquier país y, sobre todo, en ciertas regiones de América Latina en donde carecen de una tradición universalizada de propagación de sus autores.

Estos hechos transnacionales en el terreno de las literaturas comparadas se explican porque las obras literarias alcanzan sentidos en relación con los contextos culturales de producción y de recepción lectora; ambos procesos se definen desde posicionamientos epistemológicos, sociológicos, teóricos y metodológicos específicos. Las estrategias de estos paradigmas permiten ir más allá de las fronteras de un país e interconectar el hecho literario con otras regiones o territorios de continente para establecer rasgos característicos del espíritu de una región, de una época; porque estos se explican en conexión con otros conocimientos como los de la filosofía, las ciencias sociales; o con otros lenguajes artísticos como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música. Y además, con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1961: 89). El texto literario se arma, de esta manera, de un "un metalenguaje comprensible, que activa la posibilidad de comparar la literatura con cualquier cosa" (Culler, 1998: 117).

La presente reflexión se genera con la intención de establecer un proceso interdiscursivo sobre las maneras de activar estrategias de lectura, por ejemplo, la del antologador que articula y selecciona la antología poética *La edad anaranjada* de la escritora uruguaya Morosa Di Giorgio; y la del crítico que indaga por los posibles sentidos que dicha antología guarda y que a criterio de quien realiza la presente travesía se organiza a partir de tres isotopías: los secretos de la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética, las figuraciones de la intimidad y los despliegues del *Yo* en la enunciación poética.

De esta manera, los procesos de comparación de la presente lectura se hacen extensivos más allá de las fronteras de un país en particular, en el caso que nos convoca, el Uruguay, y la recepción, comprensión y difusión se realiza en el Ecuador a través de los sentidos que archiva diacríticamente la antología poética, *La edad anaranjada*. Estamos frente a una poética sistemática que se enfoca a partir del problema de la alteridad y que se presta para desmitificar las identidades y los sentidos nacionales, localistas; y definir maneras de apertura y realización de sentidos en horizontes internacionales. Se trata, entonces, "de estudios sistemáticos de conjuntos supranacionales" (Guillén, 2005, 27).

El acercamiento a la antología poética *La edad anaranjada*, de Marosa Di Giorgio, se realizará desde las estrategias interdiscursivas que conciben a la literatura y a la poesía en relación con el campo de los discursos, con los sistemas de conocimientos, con situaciones comunicativas y con los contextos que la definen, la contrastan, la comparan y enmarcan sus sentidos. En síntesis, se leerá la antología poética anotada como un proceso de creación que a la vez es un hecho de comunicación que posibilita su interpretación y establece conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano, y de los que ella forma parte.

Marosa Di Giorgio es la más joven de una generación de poetas uruguayas de los años 50, de entre las que destacan: María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Amanda Berenguer, Ida Vitale, e Idea Valerino. Su propuesta poética dista de la corriente escrituraria y del canon poético de la década de los sesenta, en Uruguay, signada por las estrategias de una poesía coloquial, comprometida y cercana a la utilería modernista: piedras preciosas, jardines poblados de lagos y de cisnes, sedas, tules, chifones, exotismo, héroes y leyendas.

Su producción poética es intensa, cohesionada, de tono continuo. Usa procedimientos y materiales anecdóticos con los que da forma a su cosmos temático, sus postulados y a sus estrategias discursivas. Crea así el registro del mundo de la chacra con una visión personalísima, mágica, habitada por seres sobrenaturales, que realizan acciones plagadas de ingenuidad y a la vez grotescas, cargadas de simbolismos y significaciones que provienen de su subjetividad e imaginación. Propone un escenario poético que puede ser definido como un organismo vivo que se desarrolla en una continua escenificación y ritualización de los hechos que narra, cuenta y poetiza. De esta manera, "produce un mundo literario que solo ella habita, escucha y ve" (Genovese, 2011: 123).

Diversos estudios críticos¹ sobre su obra señalan como fundamentales en su producción estética las siguientes estrategias: anulación de la separación de los géneros y entrelazamiento de los elementos de la poesía, la prosa y la puesta en escena de la dramaturgia; visibiliza un imaginario marcado y definido por el erotismo; forma así, una intensa cartografía del deseo, en donde incorpora elementos fantásticos, maravillosos y sus interconexiones con el mundo de lo feérico y de los cuentos de hadas; toda la figuración que se desprende del mundo rural; las conjeturas sobre la memoria y el regreso a la casa de la infancia. Todas ellas activan el desarrollo de su prosa poética. Su archivo imaginario-literario se aleja de las transgresiones lingüísticas radicales, de las experimentaciones formales de ruptura, y más bien, apuesta por las expresiones eficaces definidas por aquello que Agamben (2005) denomina el gesto particular.

"Estuvo Italia grabada, vive en mí siempre [...]. Siempre me sentí italiana, sudamericana" (Papeles salvajes, 655), afirmó en una de sus últimas entrevistas la poeta que nació en El Salto (1932) y murió en Montevideo (2004). Su ascendencia toscana marcó su existencia y su escritura.

¹ Aguirre, Osvaldo (2003), "La edad de desovar, de fornicar, de empollar, Rosa Mística de Marosa Di Giorgio", *Interzona*, Buenos Aires. Bruña Bragado, María José. *Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio*. Cámpora, Magdalena (2013). "Lecturas morelianas de Marosa Di Giorgio". En *Revista Laboratorio*. Echavarrren, Roberto (2005). Marosa Di Giorgio. En la palabra entre nosotras, Eds. M. Guariglia, A Migdal, T Oroño y S de Tezanos, Montevideo Ediciones de la Banda Oriental. Echavarrren, Roberto (1985). "Marosa Di Giorgio. Última poeta del Uruguay". Ferrus Antón, Beatriz (2012). "De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio", Kuhnheim, S Jill. Y Jacobo Rapp (2012). "Una puesta en voz neobarroca: Diadema de Marosa Di Giorgio", en *Revista de Crítica Latinoamericana* No76, Lima-Boston. Llurba, Ana (1990). "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio", Vásquez Rodríguez, Gilberto (2008). "El esplendor de la Metamorfosis: erotismo fantástico de la Literatura de Marosa Di Giorgio".

En torno a la antología poética *La edad anaranjada*

La edad anaranjada,² antología poética sobre la producción escritural de Marosa Di Giorgio, fue editada por Fondo de Animal Editores, Colección Ave Roc.³ La presentación y la selección de textos la realizó el poeta Ernesto Carrión,⁴ en Guayaquil-Ecuador, en 2012. Y posibilitaron la edición Nidia de Giorgio y Roberto Echavarren.

La *casa* poética que conforma esta antología está integrada por dieciséis relatos poéticos fragmentarios que albergan un sinnúmero de secretos. La presente selección no considera la variable cronológica en la disposición de los poemas de la antología, sino que define un montaje particular con la intención de definir una sola historia con los poemas que la integran. Esta antología propone una estrategia lectora que le permita ser leída como una experiencia estética única. La sintaxis antológica define un inicio, un desarrollo y un final. Se ubica en la infancia de la escritora, en el tramo central del poemario se evidencia una enfermedad, luego se presume su muerte,⁵ hecho que se podría evidenciar en el poema "Estaba tendida en la camilla [...]"; y finalmente vuelve a la casa de su infancia. Esta travesía, a criterio de su antólogo, podría equipararse con el desarrollo total del mundo escriturario de Marosa di Giorgio.⁶

² Esta antología, *La edad anaranjada* (2012) está formada por los siguientes poemas:

"Ayer conocí el nombre", (de *Está en llamas el jardín natal*. (1971) 32; "En todos los vestidos bordaban Nomeolvides", (de *Mesa de Esmeraldas* (1985). Seleccionan: 1, 2, 5, 15, 17, 24, 43, 44); El Mar de Amelia. (de *Mesa de Esmeraldas* (1985). La conforman 57 historias. Seleccionan: 7, 10, 14, 20, 24, 43, 57); "Estaba tendida en la camilla"; "Mi alma es una gasa inmensa"; "Papá corre por el cielo"; "Una carroza fúnebre" (de *Flor de Lis*, 2004); "Humo" de *Humo*, (1955). Selecciona el No. 7, 8, 10); "Druida". (de *Druída*, (1959). Conforman 15 textos. Selecciona el No 4.); "Historial de las violetas". (de *Historial de las violetas*, (1985). La conforman 35 relatos-poemas. Selecciona: 7, 22, 29, 32, 33); "Membrillo de Lusana". (de *Membrillo de Lusana* (1995). selecciona: 3 y 18); "Diamelas a Clementina Médici". (de *Diamelas a Clementina Medeci* (2000). Selecciona el No 41); "La Falena". (de *La Falena* (1987). Este libro consta de 7 secciones y del primero de ellos: "Carros fúnebres cargados de sandías". Toma el No. 9 y el 30); "Magnolia". (1965). Constan 42 relatos y selecciona el 1 y el 29; "Clavel y Tenebrario". (1979). Constan de 124 historias y selecciona: 27 y 28); "Transité lentamente entre los muebles". (de *Membrillo de Luna* (1991), 22).

³ La colección Ave Roc nace con el fin de rendir homenaje a poetas iberoamericanos que tienen una propuesta poética completa, cerrada estéticamente. Se trata de una poética de poéticas con estructura propia. La colección la componen 15 autores, se han publicado tres números: Marosa Di Giorgio de Uruguay, Antonio Gamoneda de España, Ernesto Cardenal de Nicaragua; el siguiente número presentará la obra de Ferreira Gular de Brasil y aparecerá en 2016.

⁴ Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977). Poeta y editor, dirige Fondo de Animal Editores. Ha merecido los siguientes reconocimientos: Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade (2002); Premio Nacional de poesía, Ciudad de Medellín, 2007; Premio Nacional de Poesía, Jorge Carrera Andrade, 2008; Finalista del II Certamen de Poesía Hispanoamericana. Festival de la Lira, 2009; Becario para el programa de creadores de Iberoamérica y Haití en México (FONCA y AECID, 2009). Mención especial del III Certamen de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira, 2011.

⁵ En el poema *Estaba tendida una camilla* se reúnen una paciente y su médico ginecólogo y se instaura un diálogo entre ellos y en forma poética se describe el examen que le practica el médico, al final del mismo le desahucia: "[...] le tendió la mano, se dieron las manos. En vez de abrir la puerta, él dijo:-Si se va se termina el mundo. Ella le contestó: Sí. Se abrazaron. En el abrazo la melena de ella ondulaba como si fuese autónoma. Ella sentía eso, y algún coágulo que se le deslizaba, grueso y suave como una ciruela desde la matriz a la braga y casi al suelo" (30).

⁶ Esta antología quería mostrar el acceso a una sola experiencia poética que sintetizara la totalidad de sus relatos en una experiencia literaria que se inicia en la infancia de la escritora, quien a la mitad de su desarrollo muere y nuevamente vuelve a la infancia y allí termina, etapa en la que reiteradamente afirma que fue feliz. Ernesto Carrión en entrevista realizada por Jackie Verdugo. Cuenca-Ecuador, febrero de 2016.

El título de la antología⁷ fue tomado de uno de los relatos poéticos editados en la selección y define el tono general con el que se construye la *casa*, escenario central del mundo poético-vital de la escritora. En uno de artículos, Oswaldo Aguirre (2003) alude a esas varias edades de la naturaleza con las que se puede identificar la existencia de Marosa Di Giorgio: la edad del bosque, la edad del pino, edad de devorar, de fornicar, de empollar. Etapas a las que se las siente como esplendorosas y horrorosas a la vez; porque en ellas cohabitan presencias vivas y muertas, fantasmas brillantes y sombras ocultas que realizan actos humanos violentos: matan, cazan, hablan con cadáveres, se llevan a las niñas, fornican, viven, habitan. Seguramente *la edad anaranjada* es también otra de esas edades de ese sistema temporal cronológico-ficcional-vital-natural que ordena, jerarquiza y fluye en este poemario.

La edad anaranjada sugiere una convocatoria a la que no debe faltar ninguno de los seres animados e inanimados que habitaron la casa del abuelo; el poemario, desde un ambiente de ensoñación, repasa una a una las imágenes que configuran esa edad. La voz lírica se sitúa en la infancia-adolescencia vital y desde allí organiza una gran casa-esenario, en donde se articulan las estratagemas de la vida hogareña; se visibilizan empatías, proximidades; luego, estas mismas experiencias se enfrentan con lo extraño, con los miedos y los temores.

Los textos de esta antología configurarán el corpus de base para la presente lectura, a partir de la cual se seleccionan isotopías recurrentes por las que deambulan los secretos de la casa marosiana. Estas son: la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética; los secretos de los rincones de la intimidad y los despliegues del Yo en la enunciación poética.

Los secretos de la triangulación casa-raza-rosa

Desde la perspectiva de la fenomenología y desde la poética del espacio de Bachelard, se sostiene que leer 'la *casa*' genera ciertas rutas específicas que utilizan los escritores y los poetas para el análisis de la intimidad (Bachelard, 2000), el proceso subjetivo (Genovese, 2011), la subjetividad anfibia (Virmo, 2002); y desde estas perspectivas teórico-metodológicas la *casa* aparece como una unidad compleja mayor, que soporta valores fundamentales y rasgos particulares que dan forma a series de imágenes y cuadros literarios, que son la representación simultánea de prácticas colectivas o de señas poéticas particulares.

⁷ "La edad anaranjada" es un poema narrativo del poemario *Humo*, publicado en 1955; consta de 16 textos; el número 8 corresponde al poema en mención que da el nombre a la antología, *La edad anaranjada*, editada en el Ecuador en el 2012.

La imaginaria en torno a la *casa* instala los más disímiles espacios, tiempos, formas, objetos y seres que se concretan como los ejes centrales de la función de habitar. Este es el primer universo del ser. Es el cosmos en donde cohabitan sin dificultad las estrategias de la realidad, que son espacios determinados por la combinación de coordenadas, bloques geométricos, referentes de la realidad real, con otros que provienen del mundo de los sueños y de la ensoñación. Se trata de zonas ideogramáticas marcadas por las sensaciones, las impresiones, los extrañamientos particulares, materializados a través de los tejidos mediáticos del lenguaje. En este escenario, la *casa* alcanza forma y sustancia poética. A este respecto, Bachelard comenta que "en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa" (29).

La *casa* de la infancia es el escenario vital y escriturario de Marosa. La casa-quinta ubicada en una zona agrícola de las afueras de El Salto, en el interior del Uruguay, será recreada constantemente en las páginas de los poemarios de la escritora. La chacra, el jardín, el huerto están poblados por frutos, animales, personajes, seres mitológicos: santos, hadas, flores, animales, familiares. Todos ellos forman zonas en contrapunto entre las imágenes que provienen del mundo interior y las de la realidad real. Son líneas que se difuminan, puesto que no definen con exactitud dónde comienza la acción de los unos y dónde termina la de los otros. En este tramo poético se forman las huellas de una niña-adolescente que presencia los movimientos sutiles de los registros de su infancia; este universo rural estará siempre vigente en su poesía y en su existencia vital.

Las interconexiones con el campo, en su estado primitivo, instauran diálogos profundos con la naturaleza a través de un proceso que busca reeditar la tradición vinculada con lo telúrico y las conexiones permanentes con las dimensiones de la tierra. Esta plática se inicia en el cuerpo y este se traduce además en el intérprete del mundo; porque a la vez que entra en contacto con él, la lee, la relee desde las esferas de su memoria. Del mismo modo, se instauran enlaces directos con los ciclos agrarios de preparación, producción y fertilización de la tierra, y de estos con las edades temporales del cuerpo: niñez, adolescencia, juventud, vejez. Estas redes se articulan con otros tiempos: uno mítico, que da forma a sitios simbólicos fundamentales que se visualizan y perfilan en la obra, y otros íntimos, particulares, que la escritora uruguaya crea y recrea.

En una de sus primeras autobiografías, Marosa afirma:

La casa de mis abuelos era larga, oscura y baja, y su edad, de cien años, y apropiada solo para que la morasen fantasmas, o algunas gentes extrañas y hermosísimas o un animal blanco y poderosamente milagroso. En su torno todas las flores se ceñían y todas las bestias, y las sombras todas y los destellos. Yo partí de ellas solo para ir a la escuela [...]. Los seres que vivieron conmigo aquellos años -digo abuelos, padres, tía prima, hermana, algunos ya muertos, pero no muertos- se me mos-

traban siempre silenciosos e irisados. [...] Para entonces Dios ya me amaba. Me quería con voracidad [...] (Di Giorgio, 2013: 9).⁸

La cita referida revela un doble significado: nos sitúa en la casa del abuelo a la que ella va a regresar, reiteradamente, durante buena parte de su trabajo literario; un sitio en donde residen los recuerdos, su clan familiar, las historias de la constitución de su estirpe, una inmensa genealogía que dura según ella más de un siglo y que la conforman vivos y muertos que no están muertos; y por otro lado, devela un conjunto de cuadros literarios situados en las sombras. En ellos se filtran secuencias de negativos que definen su ubicación frente a las percepciones de la realidad. Se crea así un intenso collage de continuos fotogramas, en donde los personajes principales sujetos-objetos, objetos-sujetos, se metamorfosean una y otra vez y se convierten, así, en víctimas y bárbaros, que huyen y precipitan las acciones; para finalmente aparecer como héroes idóneos de las narraciones de lo maravilloso y de lo fantástico.

La antología inicia con este verso: "Ayer conocí el secreto de mi casa" (13).⁹ Y luego, nos invita a participar de su descubrimiento, la revelación de su cosmos personal: "Era ya el atardecer y todos paseaban, por la huerta del jardín... [...] Entonces tomé la lámpara, la más pequeña, y fui en puntas de pie, hasta el armario. Busqué el libro, sigilosamente pasé hoja por hoja [...]" (13). Después, y de manera sucinta pero precisa, la poeta nos muestra cómo arribó al develamiento de su enigma, en su rincón del mundo: "Y yo la vi. [...] Solo un pimiento plano y claro de pocos pétalos. [...] Rosa es el nombre secreto de mi raza. La tarde caía como si fuera un siglo" (13).

La *casa* familiar alberga secretos que son contados desde los rituales de los sueños, ubicados en ambientes mitológicos que archivan celosamente sus enigmas. La palabra de la poeta convoca a la cotidianeidad de su presente, a las prácticas secretas que residen en los escenarios oníricos de la infancia. Para el efecto, se vale del empleo de objetos vivos como las flores, los animales, los lugares, pero sobre todo ubica a los libros y a los álbumes de fotos familiares como los depositarios de la memoria de su clan. Estos objetos son concebidos como cuerpos dinámicos que codificaban las contraseñas de la intimidad familiar. Será en un libro al que revisa página por página en donde descubra el origen, primero, de su nombre Rosa, luego de su linaje, la raza; Rosa es el nombre de su abuela materna y por lo tanto el eje de sus raíces, la de su procedencia italiana, de su binacionalidad, de su identidad partida; estas marcas de nacimiento las proyectará en los distintos rostros que asumirá su *Yo* fragmentado e itinerante.

⁸ En esta autobiografía titulada *Señales mías*, Marosa Di Giorgio presentaba la primera edición de su poemario *Druida* (Caracas, 1959), y en la actualidad, es el umbral de 3ra edición de *Papeles Salvajes* (2013), Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires.

⁹ "Ayer conocí el nombre..." pertenece al libro *Está en llamas el jardín natal* (1971) y corresponde al relato n° 32 de *Papeles Salvajes* (2013). Edición definitiva. Adriana Hidalgo, ed., p.179.

Luego, en los poemas siguientes de la antología aparecen en forma personificada estos objetos vivos que se forman en su mundo interior y que realizan acciones paradójicas incestuosas, violentas, crudas, crueles, ambiguas. En uno de los poemas del corpus que leemos hay un ejemplo, en el que el lector tiene que detener su lectura e intentar alcanzar algunos de sus posibles sentidos: "[...] mi mamá dijo: -Ven aquí, recitadora. Y me tomó como hija, me llevó a casa, me entregó a papá, a las tías a las hermanas y a las primas [...]" En forma violenta, impositiva, la madre ejerce dominio sobre el personaje central e incluso, después, continúa con una mirada acosadora sobre ella. La madre es parte de los secretos que guarda la *casa*, aparece como confidente de la voz lírica en ciertas acciones, cariñosa y preocupada por el presente y el futuro de la hija; pero en otras, es ella quien genera o precipita ciertos hechos que alteran el orden natural de la cotidianeidad.

Estas breves escenas lírico-narrativas se asemejan a lo que Ana Porrúa (2006) define como animaciones suspendidas,¹⁰ conjunto de sensaciones que se pre-sienten como luces, sombras, brillos, resplandores, sonidos, voces que no tienen formas exactas o que pueden metamorfosearse constantemente, pero no pueden ser aprehendidas o sujetadas permanentemente por los registros de la racionalidad. Estas animaciones parecen ser la forma exacta de la memoria, porque más allá del hedonismo de la mirada o la escucha está la memoria del día, lo que atrae como resplandor y que envía hacia otro momento (19).¹¹

Estos sucesos representan también formas de violencia que están inscritas en la sangre. La herida no es solo historia alejada de la familia, sino que son relatos difundidos desde la familia y que han sido almacenados en los recuerdos. Estos secretos pueden conectarse con los ejes de la cultura y los sistemas de vida sociales. Y desde esta perspectiva son también textos que se conservan en la memoria colectiva. Marosa conoce esta forma para referir los secretos de esta infancia perturbada por una serie de cazadores violentos. Así lo expresa otro de sus poemas: "Los leones rondaban la casa / los leones siempre rondaron / Siempre se dijo que los leones rondaron siempre" (27).

En otra sección del poemario la escritora muestra cómo construye su *casa* poética, cómo delimita las esferas de los espacios vacíos y las paredes sutiles que luego se combinarán para generar otras formas, desde procesos flexibles de cambio y re-semantización:

¹⁰ Ana Porrúa caracteriza las animaciones suspendidas como escenas breves que se arman a partir de las sensaciones, que se captan por la vista, el oído, el gusto. Es una calidad de acopio de una experiencia o, mejor, de una sensación compleja, o simplemente están siempre relacionadas con los cuerpos. En *Animaciones suspendidas. Antología Poética*. Arturo Carrera, 2006. Prólogo de Ana Porrúa (18-21).

¹¹ Ana Porrúa sostiene que estas animaciones suspendidas delimitan un diseño privilegiado. Este diseño permite rearmar un modo de escribir, de percibir que está determinado por las sensaciones y no por los conceptos. Se construyen así pequeños cuadros, destellos complejos que serán los determinantes en la definición de la caligrafía de un poeta. En *Animaciones suspendidas. Antología Poética*. Arturo Carrera, 2006. Prólogo de Ana Porrúa (18-21).

"Puedo reconstruir la casa, con madera, o con una piedra oscura y dura, que yo misma invento, y hago una estructura entre ilusión y verdad [...]" (53).

El poemario de Marosa visibiliza las estrategias de su puesta en escena literaria: utiliza piedra negra desde los destellos y opacidades de los negativos fotográficos; perfila un enorme lienzo hecho de dieciséis partes —en el caso de *La edad anaranjada*, una niña escribe con el consentimiento de Dios y de sus padres; esa niña fue amada intensamente por su familia; ella define su destino y los trazos de su caligrafía¹² desde las esferas de un cuerpo infantil-adolescente.

En la materia lingüística de sus poemas aparecen distintas figuraciones, en una secuencia de sensaciones y estados que se formulan en los procesos de invención literaria; aparecen entonces personajes, hechos, tiempos, deseos e imágenes del deseo, y en cada una de ellas se podrían leer las insinuaciones de las anteriores. Se trata de recuperar un hilo ya tejido, que se desteje y se vuelve a usar, en tramas disímiles que van desde los elementos de la realidad hacia el mundo de los ensueños y de ellos, otra vez, al mundo de las referencias reales. Estos flujos de temporalidades e imágenes se han ido suscitando repetitivamente en los distintos libros de la escritora uruguaya.

Entonces, lo que escribe como signo de su infancia no está disociado de lo que escribe como pliegue del mapa íntimo de su *casa*, su raza y su nombre. El secreto se ubica tanto en el gesto de repetición de historias, personajes y objetos que forma su *casa* infantil como en las caligrafías de su letra, que se transparentan en la escritura del poema. De esta manera "vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños" (Bachelard, 2000: 28). Así, los enigmas de la casa son también los enigmas de la palabra y, por lo tanto, de la poesía; porque sus redes semánticas se definen en contacto con los lazos antropocósmicos y su apego al universo personal, que está representado por el juego dialéctico entre un *Yo* que alterna constantemente con los otros, en los diversos y múltiples escenarios de su *casa*.

Los escenarios de la enunciación poética: las figuraciones de la intimidad

En este juego espacio temporal de acercamientos y alejamientos con respecto a la *casa*, se definen ciertos hitos que parecerían ubicarse en los espacios exteriores a ella, en sus afueras; y otros que se acomodan en los rincones, en las esquinas, en sus adentros. Estos objetos establecen relaciones dialécticas entre los espacios de los volúmenes y los espacios de la intimidad y la subjetividad; cuando los muebles o cajones están cerrados

¹² Trazos de caligrafía tonal. Ana Porrúa define la caligrafía tonal como imágenes que permiten recuperar la materialidad del lenguaje y revisar algunas metáforas asociadas con ciertas escrituras. Piensa el lenguaje poético como una caligrafía nunca trazada definitivamente sino en un constante hacerse. En *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011), Editorial Entropía, Buenos Aires, p.15.

ocupan un lugar en los espacios exteriores, pero cuando están abiertos se sitúan en los valores de lo íntimo. Sin embargo, en realidad, estas zonas son de difícil separación, más bien, entre uno y otro se producen continuos flujos de ingreso y egreso de objetos, seres, símbolos que se constituyen en sus propias representaciones específicas. Estos son entequeias que se encubren en muebles, cajones, armarios, en zonas internas, lugares íntimos que se proyectan sobre sus centros de gravitación; como consecuencia, cuando "se abre el mueble, se descubre una morada plena, una casa que está oculta dentro del cofrecillo. Se trata de una casa dentro de otras casas y así sucesivamente; porque quien entierra un tesoro, se entierra con él. El secreto es una tumba" (Bachelard, 2000: 90).

En este contexto de reflexiones, la *casa* de Marosa Di Giorgio se abre, en ocasiones, y permite que ciertos personajes-objetos vivos ingresen a ella, la recorran, busquen detenidamente, vayan hacia distintos espacios, abran cajones, armarios, muebles, e intenten aprehender algunos de los secretos que esos espacios guardan sigilosamente.

Los objetos-seres-muebles son visibilizados por la poeta como un conjunto inusitado de imágenes, de metáforas que provienen de las regiones más profundas del inconsciente individual-colectivo, que alcanzan perfiles y fisonomías en los procesos de ensoñación definidos por su escritura. En esos reductos, en donde residen los secretos y las realidades, moran historias diversas, objetos y personajes que provienen de distintas dimensiones de lo real, de múltiples temporalidades; se trata de tejidos que son seleccionados con detenimiento para definir su modelo de interioridad y que actúan según estrategias y mecanismos particulares, cuyo fin es iluminar los ensueños de la vida íntima.

Las figuraciones en torno a los muebles que habitan esta *casa* oscilan entre la ternura y lo fantasmal, entre la esperanza y la desesperanza, entre la afección y el destino, entre la crueldad y la ilusión, entre la luz y las sombras, entre lo vivo y lo muerto, entre el amor y la guerra. Anidan estas regiones, por ejemplo, el arco iris, la carroza fúnebre, las niñas-mujeres, los jacintos, las flores, los jazmines, los cadáveres, y van componiendo múltiples posibilidades ambiguas de significación. La poeta, en uno de los textos de la selección que leemos, expresa: "Mira que estoy aguardando, mira que estoy de pie en el umbral, mira que estoy aguardando que retorne del aire un trineo cargado de jacintos [...]. Niña, niña, mía, niñita. Cadáver oculto en la más antigua cómoda, en el más viejo mueble. Cadáver manando almíbar" (41).

En este mueble antiguo, viejo, parecería ser que se guardan cosas inolvidables, secretos-sombras del clan familiar; allí se aloja el cadáver de una niña, no se sabe quién es, cómo llegó allí, cuándo. Se trata de una de esas historias silenciadas, reunidas en el libro de la vida de la familia.

El mueble viejo permite visualizar la imagen de una estructura compacta, sólida, funcional. Es lo suficientemente amplio como para que quepa ese cadáver. Posee una

memoria propia y seguramente su distribución determinará un orden específico a los objetos que allí residen. Esta cómoda antigua no se abre a todos, tiene un centro que protege la *casa* contra todo desorden. Se trata de una disposición particular que codifica los seres-objetos que allí residen y son referentes directos de pasados remotos, tradiciones, costumbres, maneras de ser, de vivir, los cuales, reunidos en ese mueble, organizan los reductos predilectos de la memoria (Bachelard, 2000: 84).

Otras imágenes del secreto de este modelo de intimidad giran en torno al arcoíris¹³ que no baja del cielo, ni reside en la naturaleza, sino que su sitio de origen y residencia es el viejo mueble, el cual encierra distintos niveles de profundidad y tiene una puerta de acceso que permite conexiones directas del mundo de los vivos con el de los muertos. Allí, la realidad desaparece y la irrealidad se despliega, convirtiéndose así en un pasadizo en donde coexisten miles de temporalidades, de legiones, de culturas, de historias. El arcoíris mora en ese lugar, como un objeto celosamente guardado por la evocación de los tiempos, incluso después de que todos se han ido. Los miembros de la familia, dirá el relato, divagan en otros espacios; no confirma cuáles, solamente se sabe de manera imprecisa que están lejos, pero que a través de ese pasadizo abierto en ese mueble se permea la continuidad cíclica de los sueños con la realidad y de estos con los ensueños. Este rincón de la intimidad de la *casa* es en donde habita el arcoíris y construye un *locus* en donde se refractan los espejismos, se proyectan todas las presencias hasta que su luminosidad termine, o se filtran en otros brillos, en otros ensueños.

Las niñas-mujeres también se esconden dentro de los aparadores, de los baúles, de los armarios. El modelo de intimidad definido por Marosa Di Giorgio distribuye en cada uno de los cajones de esos muebles los ardides de un erotismo exaltado, a través del cual quebranta tabúes, prohibiciones, dogmas, marcados por toda racionalidad. En los cubículos de los armarios caben las primeras experiencias sexuales, las violaciones, el incesto, el ritual de las bodas, los raptos, la acechancia, los desgarros, los desprendimientos, la sangre. Son actos biológicos conectados directamente con la celebración de la caza y que dan forma a las representaciones fantásticas, suscitados por el deseo y ejecutados en formas de posesiones violentas, capaces de conducirlos hasta el exterminio. De esta manera, afirma Vásquez (2008), las niñas en los jardines y en los huertos son un festín succulento, por su ingenuidad, la misma que debe ser ultrajada, violada, acechada y perseguida, hasta que con los años pueda alcanzar el goce último de la consumación y el crimen (270).

¹³ El relato poético al que nos referimos afirma: "Al entrar vio al arco iris en el mueble; en vez de salir en el cielo había salido en el mueble; aterrada volvió al patio. No quedaba un habitante en la casa; los familiares divagan lejos. [...]" (18).

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

En relación con estas niñas-adolescentes-mujeres escondidas en los armarios están el viento, el dios, los viejos soldados, ellos, los niños malos, los lobos, los leones, plantas y frutos de distintas procedencias que precipitan asedios constantes, múltiples metamorfosis para violar todas las disposiciones reales en la celebración y consumación de los actos sexuales. En otro de los poemas de *La edad anaranjada*, encontramos los siguientes versos:

Decían que iba a venir de visita el dios.
Al mediodía llegó sin que viéramos por donde
[...]
almorzó, bebió, recorrió la casa dijo que quería llevarse algo, ya que no iba a volver jamás. Revisó el aparador [...] *registró la cómoda, cajón por cajón, miró en el álbum; preguntó quién era Celia. Le mostramos la hermana pequeña. La eligió* (47).

El rapto, el hurto, la violación de la más joven de las hermanas del clan familiar se insinúa en los versos anteriores, el dios registra cómodas y armarios, revisa el álbum familiar encuentra a Celia, se la lleva y consume sus deseos; sin duda, este retorno del dios a la casa familiar, a las edades primitivas en el mundo poético de Marosa Di Giorgio, pone en escena la plenitud lo erótico, en esas dimensiones reina lo salvaje y exige la ruptura de las prohibiciones.

Y nuevamente, ahora, el viento ubica a otra niña en el ropero y afirma:

El viento dice "Esta es la niña". "La del cajón del ropero. Y las raíces de naranjas".
El viento dice: "Esta es la niña". "La muestro cuando quiero". (24)

De esta manera, estos seres ocultos en objetos y guardados en los libros de las memorias familiares se asemejan a ciertas batallas conflictivas en la constitución de las historias de la cultura y la civilización, en distintos momentos de su devenir histórico. En estos escenarios, junto con las prácticas aceptadas culturalmente, coexisten otras que están silenciadas y que se desarrollan en los rincones, en las acciones cotidianas de esas comunidades y que permanecerán codificadas en los libros de las leyendas que se transmitían oralmente, de generación en generación. Igual cosa ocurre con los relatos de las historias familiares en la saga Marosiana: en los roperos de la casa familiar se ocultan ciertos secretos perturbadores que se amontonan sigilosamente en los rincones de la

intimidad en los muebles, en los armarios de la abuela.¹⁴ Estas son huellas provenientes de los más profundos deseos, de los callados miedos, de las sigilosas expectativas que circundan y dan forma a la naturaleza humana y a los tejidos que urden las palabras, en el ejercicio escriturario de la poesía.

El debate que se establece entre lo íntimo y lo ajeno no supone un enfrentamiento directo entre un adentro y un afuera. Estas coordenadas son empleadas para dibujar breves dramas conjeturales, pinceladas de historias, personajes y hechos impersonales, ambiguos, estremecedores. Más bien, estos escenarios del cosmos-casa, en la órbita escritural en Di Giorgio, se presentan como ciertos estados de ánimo impersonales del clima, paisajes, de una tormenta, horas del día, velocidades y pausas que siente y definen el estado de ánimo de la voz de enunciación lírica (Echavarren, 1985:1105).

La casa de la poesía: los despliegues del *Yo* de la enunciación en la antología *La edad anaranjada*

En los imaginarios poéticos, los enlaces racionales, las construcciones lógicas y rígidas, los esfuerzos por fijar años, meses y días son, en ocasiones, de significación restringida. Desde las acciones del presente, los *Yoes* del discurso recorren escenarios, tiempos, épocas e historias y, por acción de una *ars poetica* particular, las palabras van registrando huellas, imágenes, referentes y momentos-instantes en donde la memoria se activa y permite que a través de los intersticios de los tejidos de la escritura aparezcan muestras de espacios interiores que se explicitan en juegos de versos. Así, la casa familiar, los miembros que la conforman, las cosas, los lugares que rodean y cubren esa referencia son símbolos supremos de unidad y complejidad. Reúnen valores particulares que se constituyen en valores fundamentales y, desde allí, se formula un conjunto de imágenes que aparece en ocasiones como muestras específicas de un quehacer socio-cultural, organizadas desde las dimensiones de lo cotidiano; y, en otras, son huellas dispersas de regiones distantes e, incluso, olvidadas por el *Yo* lírico.

Entonces, el regreso a la *casa* familiar referida por distintas figuras del *Yo* supone también el retorno al mundo de la infancia en busca de protección. Este cobijo es el hogar que alberga los afectos y los secretos de la imaginación. Allí habitan historias que lastiman, siembran y dan vida, porque son narraciones personales que se vuelven colectivas

¹⁴ Ellos eran como viejos soldados
De una victoria en la que no teníamos parte
[...]
galoparon, dulcemente,
dentro de los aparadores de la abuela (29)

mediante las estrategias de lectura. Generalmente, son relatos suspendidos que no han finalizado y, más aún, son los presentes, que están llenos de ellos, y los futuros se planifican sobre su andamiaje.

Esta referencia a esos pasados inconclusos, evocados con nostalgia, permiten al hacedor de versos hablar desde su interior y definir desde él sus dimensiones de verdad, entendidas estas como *aleteia*, como todo aquello que es evidente, aquello que no se oculta a sí mismo, sino que por el contrario se abre y se dilata para que la verdad asuma distintas fisonomías e imágenes en los tejidos de la palabra (Ranciere, 2003: 23).¹⁵

Desde la primera caligrafía tonal (Porrúa, 2011) elegida en la formulación de los poemas, se establece una relación de cercanía o de distancia con el objeto de referencia y en los pliegues o repliegues de la palabra define la asunción de una primera fisonomía del *Yo* de la enunciación, ya sea que aparezca en la forma de un *Yo* en primera persona, confesional, o que emerja en tercera persona como *Yo* testigo, más distante. Con esta primera acción el poeta ha definido una ubicación enunciativa particular, realiza un ajuste de la lente de una cámara y efectúa los movimientos correspondientes de acercamientos o alejamientos, para alcanzar el justo enfoque del objeto de su referencia. Por otro lado, el proceso de desenfoque o borrosidad de esas imágenes del *Yo* no es sencillo, por más esfuerzos que realicen las instancias anónimas, las formas impersonales o los efectos de la heteronimia (Genovese, 2011: 77).

De esta manera, se activa una serie compleja y desigual de procedimientos y experimentos que, a su vez, activa las dimensiones de la subjetividad y un retorno al cuerpo, a las experiencias íntimas del escritor. Son prácticas que se forman en constante relación con el exterior, a través de renovadas experiencias personales, y muestran las transformaciones en el funcionamiento de la cultura, de la autonomía artística y estética, en la correspondiente situación de enunciación en la que se escriben los versos.

Así, las escrituras de la poesía delimitan distintas formas de posiciones de este *Yo* poético y activa la presencia de sinfonías de voces que pueden asumir, a la vez, distintos tonos: a veces revelarán ingenuidad, confesión, furia o libertad. Estos ecos testimonian ideas y mensajes que proceden de dos fuentes: la primera, personal, subjetiva, anfibia (Virmo, 2005); y la otra, objetiva, real.

El *Yo* poético de Di Giorgio asume un punto de vista suspendido por las miradas sin rostro. Son visiones enceguecedoras, dispersas, pero no indiferentes. La voz poética es la de una niña que intenta buscar los secretos de su casa –familia, asumiendo distintos roles: la de la bruja de un vergel, la druida del bosque, la adivina que acierta en la representación de los movimientos sutiles de la existencia; las voces de sus seres amados, los

¹⁵ Rancière. Jacques. "La política de la estética". (2003). Nota de la edición: la versión original en inglés de "The Politics of Aesthetics" fue presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003.

ecos de distintas temporalidades, las sonoridades de animales y plantas, roles diversos que desde sus posibilidades de enunciación "revelan que los enunciados han sido expulsados de la esfera de los objetos y arrastrados al interior de la del sujeto" (Hamburg, 1995, 76).

Se trata de un *Yo* poético construido e interferido por una cantidad de voces que deben alcanzar una forma de registro de lengua en los espacios del poema. Esta voz poética observa las cosas cotidianas que tejen y destejan las impresiones y sensaciones que producen los secretos de la *casa* de su infancia.

La antología *La edad anarajada* de Marosa Di Giorgio, a través de las formas que asume el *Yo* de la enunciación, crea una visión particular de los objetos del mundo que va a referir. En el primer poema de la antología "Ayer conocí el nombre de mi casa"¹⁶ nos encontramos con las oscilaciones de ubicación de este *Yo* en primera persona, un *Yo* de origen que alcanza forma en las experiencias recibidas a través de su propia percepción y que provienen de su memoria emotiva, de sus deseos, temores y valores, de sus rincones íntimos, que han sido articulados y ordenados desde los ejes de su subjetividad. De inmediato, toma posición en forma de una tercera persona gramatical, más distante, para presentar las coordenadas de tiempo, como el ayer, de esos personajes: "todos, coliflores, estrellas, cometas, cabellos, objetos humanizados; de lugar: en huertas, jardines, y callejas". Nuevamente retoma la posición de la primera persona, un *Yo* protagonista que enuncia: "tomé la lámpara [...] fui en puntas [...] busqué el libro [...] pasé hoja por hoja". Y otra vez a la tercera persona, testigo de las fantasmagorías que están suscitándose en el ambiente, en los estados emocionales en los que se ubica el relato: "todo empezó a temblar". La intermitencia se repite, otra vez, retorna a la primera persona: "y yo la vi", cuya mirada focaliza y descubre el secreto de su raza: "[...] un pimpollo plano y claro de pocos pétalos". Aquí se produce una interpretación al lector y se provoca la apertura de un espacio discursivo para la segunda persona que cambia el tono de la enunciación, con ese *Tú* que participa e ingresa al diálogo: "[...] no la rosa encarnada que (tú) estás imaginando". Finalmente, asume otra vez la posición de una tercera persona, un *Yo* testigo de

¹⁶ Ayer conocí el secreto de mi casa.

Era ya el atardecer, y todos paseaban, por la huerta del jardín,
la calleja, donde las coliflores levantaban sus hermosas puntas y tazas de plata. Ya ardía alguna
estrella, algún cometa y su cabello fatídico.

Entonces tomé la lámpara, la más pequeña, y fui en puntas de pie, hasta el armario. Busqué el
libro, sigilosamente pasé hoja por hoja; hasta que, todo comenzó a temblar como si estuviera
por llegar la muerte, y todo se quedó inmóvil como si ya hubiese llegado.

Y yo la vi, no la rosa encarnada que están imaginado, ni rosa ni amarilla, ni una efectista rosa
negra. Sólo un pimpollo plano y claro de pocos pétalos.

Parece de agua, una gema de mármol, parece un lirio.

Pero, Rosa es el nombre secreto de mi raza.

La tarde caía como si fuera un siglo. (13)

la develación del secreto y del ímpetu del tiempo: "la tarde caía como si fuera un siglo".

Así, las oscilaciones de estos *Yoes* de primera persona y, luego, su travesía hacia la tercera persona, atestiguan una lucha en dos frentes: el primero, al interior de la naturaleza misma del ser y de este reducto interno de la *casa*, con los acechadores de siempre, ubicados en una exterioridad aparente, relativa. Y el segundo, en la activación de esa función dramática que tanto interesa a Marosa, para interactuar con el lector en el desarrollo de cada una de las escenas dramáticas y de sus revelaciones literarias. En síntesis este proceso "testimonia un dinamismo de lucha cósmica" (Bachelard, 2000:56).

Los roles sociales asumidos desde las miradas nómadas de los *Yoes* de la enunciación poética están hechos de insoportables intensidades y se concretizan en juegos pronominales, en la presencia de homonimias frecuentes, de repeticiones insistentes, de formas de anonimato en los juegos de amenazas oníricas y ritos chamánicos, que se juntan en los contextos estéticos para liberar la palabra de consignas estériles o de compromisos con el realismo coloquial.

De esta manera, los posicionamientos del *Yo* no son estables en los poemas; más bien, se revelan como imágenes intermitentes, opacas, que aparecen en los pliegues, en las porosidades, en las láminas estriadas de los versos y los poemas (Garra Muñoz, 2009: 24). Hay alguien allí, en el poema, cuya visibilidad está mediatizada por los tejidos del material lingüístico, que forman unas puertas corredizas, que dejan entrever figuras sombrías de luz tenue en la 'casa del lenguaje' (Genovese, 2011:78).¹⁷

Las imágenes de estos negativos no pierden valor ni reducen su significación particular. Son elementos antagónicos del enfrentamiento entre dos puntos de atracción y repelencia de los elementos en pugna: la casa frente al mundo, y de esta frente al mundo de la casa, concebida como unidad compleja.

Estos posicionamientos del *Yo* visualizados en el primer poema de la antología, *La edad anaranjada*, son una secuencia comprobable también a lo largo de los dieciséis poemas en prosa que forman la selección y que crean un ritmo específico en el desarrollo de la historia, a través de las zigzags de los *Yoes* enunciativos; en la mayoría de ellos, el uso de la tercera persona gramatical le permite al *Yo* poético alejarse momentáneamente del *Yo* proyectado en primera persona y protagonista, para presentar a los otros seres que rodearon y definieron sus experiencias personales desde la mirada de un activo testigo de circunstancias y hechos. Este posicionamiento del *Yo* en la tercera persona gramatical testimonia la identificación de las subjetividades otras, por ejemplo, la de los lectores, y de

¹⁷ La imagen que construye Alicia Genovese para referirse a la opacidad del yo de la enunciación poética a través de las formas del lenguaje, la toma de una comparación que establece con las puertas corredizas de las antiguas casas japonesas, a las que se las conoce con el nombre de *shojis*, lo que se ve, afirma la crítica argentina, detrás de esos paneles corredizos son sombras opacas que se movilizan en los tejidos del lenguaje. En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, p.78

estos con las historias que cuenta.

En uno de los poemas de esta antología encontramos el siguiente texto: "Dios en el centro, y aunque se moviese todo giraba a su alrededor. Dios, de cerca era negro, y de lejos, como la luz, brillante. No. Hablo mal. De lejos era negro, y como alabastro, de cerca. Dios daba miedo" (25).

En la primera parte del ejemplo, el *Yo* enunciativo asume una finalidad objetiva: presentar a Dios y, en los últimos versos, regresar a la primera persona y confirmar con una sentencia sus impresiones en relación con Dios.

Los movimientos del *Yo* poético en relación con los *Yoes* de origen, el autoral, y de este con los objetos a los que refiere, generan una dinámica permanente al interior de la construcción poética y su enfoque o desenfoco puede variar al interior de un mismo poema, o entre los poemas de una misma antología, como es el caso de la propuesta poética que ahora observamos. Esta variación en los momentos de enunciación crea ambigüedades discursivas que implican, de manera obligada, la introducción en la construcción subjetiva del autor, con el fin de precisar la posición de estas oscilaciones y discriminar cuándo este *Yo* de la enunciación es el del autor, o el del origen, o es el lírico, puesto que los enunciados han dejado de referir al objeto como tal y se han refugiado en el modelo de intimidad de su creador.

En la casa interna de los *Yoes* habitan subjetividades particulares, pero flexibles, que se colocan y se descolocan de acuerdo con las regulaciones del *Yo* del escritor. Estos conciben el territorio del poema-relato como si fuera la superficie de un diario y ensayan sobre él la colocación de diversos materiales, para volverlo sensible a los impactos del presente en el que se despliegan las acciones del que escribe, al organizarlos, combinarlos, generar secuencias y construir sentidos.

En otras escenas del corpus de base la representación de este *Yo* ubica la figura de niñas-adolescentes-mujeres, cuyas edades oscilan entre los seis y doce años; en estos casos, la primera persona gramatical coincide con la voz de la escritora. En esta identificación prima la percepción de sus experiencias personales, que son expuestas como si se tratara de un discurso autobiográfico sin dejar de lado las variaciones y esas imágenes centradas en la figura del espejo, según la cual ese *Yo* de enunciación protagonista dialoga consigo mismo, pero desde la ubicación de narrador testigo.

Así, la escritora afirma: "A los diez años/ Yo era aquella alta niña rubia (46) Cuando tenía seis años, ocho años, la abuela determinó vestido de liebre que me librara de todo mal (...) (56) O Niña, niña mía. Préndete otra vez de tus párpados. Tu edad ha vuelto (40). Cuando Cecilia tenía doce desapareció de la casa y..." (42).

De esta manera, las escenas de enunciación y las oscilaciones de esos *Yoes* surgen de

una compleja interrelación, que se origina en la subjetividad del universo escritural de la poeta, para quien uno de los ejes de su realización poética reside en las conexiones entre la realidad y el sueño, y entre lo visible y lo tangible. Se produce así un movimiento circular, similar al que ocurre con la figura de la cinta de Moebius, el exterior alimenta al interior y el interior al exterior y así sucesivamente, hasta configurar fisonomías, imágenes, símbolos y signos particulares y específicos. Estas caligrafías están asociados con el grado de distancia que Marosa Di Giorgio estableció entre su *Yo* personal y su *Yo* escritural.

Las figuraciones del *Yo* de la enunciación en los trazos poéticos de la poeta uruguaya proyectan atmósferas fantásticas, siniestras, de cuerpos sumergidos en las sombras que son capaces de forjar omnipresencias que se superponen a las estrategias de la luz y aparecen "como un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone y nos pone en peligro a quienes lo miramos" (Didi Huberman, 2005: 66-72).

Finalmente, en las escenas de la enunciación poética en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio aparecen una pluralidad de voces generadas por los reiterados cambios de enunciación, estrategia discursiva que se forma con los recortes que los géneros convocados provocan: poesía, relato y escenificación dramática. Estas interconexiones articulan los ecos y el concierto de voces que emanan de su casa familiar y se proyectan sobre su escritura. La unión de esas voces produce intensas polifonías de sentidos que archivan realidades yuxtapuestas que están colocadas unas tras otras y aparecen precipitadas a lo largo de toda la antología. Se trata de actos perceptivos huidizos formados desde los espacios de lo cotidiano. En ellos, la percepción personal hace un zoom sobre el mundo y sus objetos, se acerca a los detalles y luego vuelve a alejarse en función de los cuadros narrativos y poéticos que se van definiendo en cada una de las páginas de la presente antología.

Al final del presente recorrido miramos con satisfacción cómo la antología poética *La edad anaranjada* visibiliza algunos de los ejes de sentido que han sido trabajados por la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio. Son estrategias estéticas particulares que pueden identificarse o dialogar con una o varias tradiciones literarias en las regiones de América Latina. Estas maniobras están marcadas por la inmensidad, el recelo, los claroscuros y son los flujos de los espíritus de una época, de los imaginarios de los tiempos, de las encrucijadas de la palabra, de las transgresiones de las fronteras de lo nacional. Se muestran como palabras en el tiempo, como caligrafías sin espacios ni regiones, como estéticas particulares que guardan celosamente los itinerarios lucidos y vitales de una escritora fundamental como lo es Marosa Di Giorgio.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón (2000). *La poética del espacio*, Fondo de Cultura económica, Buenos-Aires-Argentina.
- CARRERA, Arturo (2006). *Animaciones suspendidas*, Ediciones el otro el mismo, Mérida-Venezuela.
- CARRIÓN, Ernesto (2012) *La edad anaranjada. Antología poética*. Fondo de Animal, Editores, Col Ave Roc, Guayaquil-Ecuador.
- CULLER, Jonathan.(2004). *Breve Introducción a la Teoría Literaria*, Ed Crítica, Barcelona.
- ECHAVARREN, Roberto, José Kozzer y Jacobo Sefamí (1996). *Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana*. Colección Tierra Firme, México-México.
- ECHAVARREN, Roberto, 2005, "Marosa Di Giorgio", en *La palabra entre nosotras*, Eds. M. .Guariglia, A Migdal, T Oroño y S de Tezanos, Montevideo Ediciones de la Banda Oriental.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-Argentina.
- GENOVESE, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-Argentina.
- GUILLÉN, Claudio. (1985). *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada. Ayer y Hoy*, Crítica, Barcelona-España.
- DI GIORGIO Marosa (2013). *Papeles Salvajes. Obra completa*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina.
- PORRÚA, Ana. (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Entropía editorial, Buenos Aires-Argentina.
- RANCIERE, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*, Terra cadencia editora, Buenos Aires-Argentina.
- REMAK, H.H.H. (1998). *La Literatura comparada: definición y función*. En Vega, M. J. y N. Carbonell (eds) *La Literatura comparada: Principios y métodos*, Gredos. Madrid-España.
- SLOTERDIJK, Peter (2006). *Esferas I II II*, Ediciones Siruela S.A., Madrid-España.
- MAINGENEAU, D. (2009). *Análisis de los textos de comunicación*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires-Argentina.
- Letras*, (julio 2016 - junio 2017) Nros.74-75 pp.157-178 ISSN:0326-3363

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

- VIRMO, Paolo (2002). *Gramática de la multitud*, Ediciones Colihue, Buenos Aires-Argentina.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006) *Lo que vemos, lo que nos miran*. Ediciones Manantial, Buenos Aires- Argentina.

Bibliografía en línea

- AGUIRRE, Oswaldo, 2003, "La edad de desovar, de fornicar, de empollar. Rosa Mística de Marosa Di Giorgio", en Interzona, Buenos Aires. <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=197&tabla=resenas&contenido=resena>. Acceso, enero 2016.
- BRUÑA BRAGADO, María José, 2010, "Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio", en Cahiers de LI.RI.CO [En línea], 5, <https://lirico.revues.org/417>. Acceso enero de 2016.
- CÁMPORA, Magdalena, 2013, "Lecturas morelianas de Marosa Di Giorgio", En Revista Laboratorio, No 8. http://revistalaboratorio.udp.cl/num8_2013_art3_campora/. Acceso, enero de 2016.
- ECHAVARREN, Roberto, 1992, "Marosa Di Giorgio. Última poeta del Uruguay", en Revista Iberoamericana, vol. LVIII, 160-161, julio-diciembre 1992
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5096/5254>. Acceso, enero de 2016.
- FERRUS ANTÓN, B, 2011, "De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio", en Mitologías Hoy, 1, 50-59, Barcelona. <http://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v1-ferrus/54>, Acceso, Noviembre de 2015.
- KUHNHEIM, S Jill y Jacob RAPP, 2012, "Una puesta en voz neobarroca: Diadema de Marosa Di Giorgio", en Revista de Crítica Latinoamericana, 76, Lima, Boston, https://www.jstor.org/stable/23631239?seq=1#page_scan_tab_contents. Acceso, Noviembre de 2015.
- LLURBA, Ana, 1990, "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio", en Espéculo. Revista de estudios literarios, 44, Universidad Complutense de Madrid, España. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>. Noviembre de 2015.

- RANCIÈRE, Jacques. "La política de la estética", 2003, en <http://golosinacanibal.blogspot.com.ar/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>. Acceso agosto de 2015.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto, 2008, "El esplendor de la Metamorfosis: erotismo fantástico de la Literatura de Marosa Di Giorgio", en *Anales Nueva Época*, 11, Göteborg University. Faculty of Social Sciences, <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10423>. Acceso enero de 2016.