



Perfil de Emily por Charles Temple.  
The Emily Dickinson Collection, Houghton Library, Harvard University.

# Soledad y consentimiento del lenguaje: Marosa di Giorgio y Emily Dickinson

**Anna Deeny Morales**

*Georgetown University*

## Resumen

Este ensayo considera cómo Marosa di Giorgio y Emily Dickinson coinciden en su figuración poética de la soledad y el lenguaje tal como existen en tensión con los mecanismos sociales que difunden y estandarizan un lenguaje común y los dominios del conocimiento.

Palabras claves: Soledad - consentimiento - lenguaje

## Abstract

This essay considers how Marosa di Giorgio and Emily Dickinson coincide in their poetic figuration of solitude and language as realms that exist in tension with social mechanisms that standardize a common language and domains of knowledge.

Keywords: Solitude - consent - language

Estoy en la misma casa. El viento sacude los álamos apaches y los cáñamos  
donde un día las hadas dejaron su proposición de azúcar y de sal.  
Allá, en la cocina, el ama de llaves picotea las ciruelas, los capullos, las  
antiguas carnes de cerdo salvaje.  
Y no hay nadie más.  
Junto los lápices y los cuadernos, y los desparramo.  
Lejos, se quedan las poblaciones y los príncipes.  
Estaré, siempre, en la rama natal, en el nido de los tules y la o. (232)

Marosa di Giorgio

Los poemas de Marosa di Giorgio describen casas de campo y paisajes rurales poblados por hadas, niños solitarios que deambulan por bosques desconcertantes y una flora y fauna personificadas. Di Giorgio ancla la



combinación de estos elementos, que varios críticos han descrito como neobarroco, kitsch, y más recientemente, lo maravilloso negro, en la sostenida soledad del hablante.<sup>1</sup> Del mismo modo en que la obra de di Giorgio parece eludir una categorización fácil, la soledad dentro de sus poemas se opone siempre a varias fuerzas de pertenencia comunal. En el poema recién citado de *Clavel y tenebrario* (1979), di Giorgio traza una casa que incluye lo que está “allí” y también lo que está “lejos”. El “Yo” ordena y desordena los mecanismos escolásticos que difunden y estandarizan un lenguaje común y los dominios del conocimiento. La voz poética está sola, alejada de soberanos, de gobiernos, de comunidades urbanas y de “pueblos” y “príncipes”. Esta postura espacial es intensificada temporalmente a través del “yo soy” y del “yo siempre seré” y luego centrada “en el nido de los tules”. Al igual que los metros de cerebro en superficies dobladas, “el nido de los tules” lleva la “o”, que es tanto la forma de un huevo, como el sonido de una vocal y una conjunción. La “o” recuerda a la estructura que se despliega del significado, una curva constante sostenida por el sonido y el lenguaje dentro de la mente. Marosa di Giorgio resalta la soledad física, así como a los procesos solitarios del pensamiento o de la conciencia, tal como existen en el tiempo, en el sonido y en el lenguaje, así como su relación con los principios que los ordenan, identificados a lo largo del poema.

Varios críticos han observado que la poesía de di Giorgio manifiesta de hecho un reino mental o “interior” asociado con lo que describen como falta de civilidad, una ausencia de parámetros morales o un desprecio por las convenciones narrativas y estéticas. Ricardo Pallares, por ejemplo, sugiere que los poemas de di Giorgio reflejan una mente inconsciente al enfatizar una fuerza subjetiva que es posible gracias al lirismo del poema. Escribe:

No hay narratividad sino un intenso lirismo dado que todo está al servicio de la expresión de la subjetividad del yo. Al mismo tiempo, la recreación poética elabora una visión, un mundo interior en el que, por añadidura, quedan abolidas todas las categorías y convenciones a partir del hecho de que da forma a confusas perturbaciones del inconsciente sin propósito edificante ni paradigmático (44).

---

1. Ver Hugo Achugar, “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa”; Roberto Echavarrén, *Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay*; María Rosa Olivera-Williams, *La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio y Luis Bravo, Marosa di Giorgio: lecturas hermenéuticas del código* Los papeles salvajes. Bravo describe *lo maravilloso negro*: “Su característica consiste en introducir visiones, terrores y alucinaciones en un mundo donde lo establecido como real queda en suspenso, se diluye o borra sus límites representacionales. En lo *maravilloso negro*, transitan sin ataduras lo horrible, lo exótico, lo erótico, lo sobrenatural. En lo *maravilloso negro* de di Giorgio, lo monstruoso pone en juego la dicotomía del inconsciente, pues hace realidad el deseo oculto (inefable), activando un poderoso discurso en el que se retroalimentan lo inocente y lo perverso” (360).

Del mismo modo, Herbert Benítez Pezzolano nota que los poemas de di Giorgio “empujan de inmediato, evadiendo preámbulos y túneles [...] ya que carecen de gestos o pactos tranquilizantes” (54). Luis Bravo amplía estas ideas con respecto a la ausencia de pactos, categorías y convenciones, para incluir una falta de moralidad o fundamentación ética. Escribe que: “en el universo de *Los Papeles Salvajes* [...] nada es imposible. Allí, el trasiego entre lo imaginario y lo cotidiano se comporta de manera aviesa, sin parámetros morales de ningún tipo...” (259). Finalmente, Teresa Porzecanski sugiere que la poesía de di Giorgio figura la idea de Claude Lévi-Strauss en cuanto al “pensamiento salvaje”. El “pensamiento salvaje” representa un “espacio residual” en el cual la mente está libre de un sistema particular de entendimiento y como tal, se manifiesta como no “cultivada”, “domesticada”, “sujeta a la disciplina, o a cierto orden, como para producir resultados particulares” (Porzecanski 1995 311).

Términos como “pactos”, “convenciones”, “parámetros morales” y “disciplina”, recuerdan distintos campos del conocimiento, ejes sociales, jurídicos y éticos, así como convenciones narrativas. Ella colocó estas fuerzas de estandarización en el centro de su trabajo a través de marcos espaciales, temporales y lingüísticos para desafiar y reajustar los modelos mediante los cuales están comprometidos. Por lo tanto, la cuestión más profunda en la poesía de di Giorgio tiene que ver con cómo la forma poética puede acceder a la tensión entre lo que ella entiende como la soledad de la mente, es decir, sus procesos interpretativos individuales y los tirones de la vida comunal, que incluyen sistemas gubernamentales, jurídicos, narrativos y pedagógicos, que son negociados mediante el lenguaje.

La poesía de di Giorgio coloca en primer plano la relación entre la soledad y nuestros modos de participación comunitaria al enfatizar lo que Cristanne Miller llama el “consentimiento del lenguaje” en su análisis de la poesía de Emily Dickinson (172). Di Giorgio había reconocido una afinidad con Dickinson (1830-1886), un “alma –explicó ella– que me mira y miro” (Olivera-Williams 413).<sup>2</sup> Sin embargo, los versos herméticos, tensos y elípticos de la poeta angloamericana parecen distantes de sus

---

2. El ensayo por María Olivera-Williams incluye una entrevista a Marosa di Giorgio. En relación con Emily Dickinson y otros escritores, di Giorgio explica: “Ando sola. Pero voy a nombrar solo cinco almas, que me miran y miro. Hay otras Emily Dickinson, Emily Brontë, Edna Saint Vincent Millay, Sylvia Plath, Concepción Silva Belinzon... Las nombro porque son almas ya desaparecidas”. Di Giorgio escribió un breve ensayo sobre Emily Brontë y Emily Dickinson, “Emily y Emily”, que fue publicado en 1995 en la revista *Posdata*. Dice de Dickinson: “En su adolescencia acaso brilló fugazmente en las reuniones sociales del pueblo. Luego, se volcó de modo definitivo, sobre sí misma, y al interior de su caserón” (159).

extravagantes párrafos de poesía, un movimiento sin restricciones entre lo humano y lo animal, la sensualidad íntima y la transgresión sexual abierta. Creo que lo que di Giorgio reconoció es que, junto con su cuidadosa atención a la naturaleza, coincidía con Dickinson en su representación de la conciencia y del lenguaje como entidades decididamente solitarias que, al serlo, incitan el problema del consentimiento. Se entiende como “consentimiento del lenguaje” a la forma en que el lenguaje mismo da lugar a constantes modificaciones, ajustes o cambios de significado, de una persona a otra y de un momento a otro. Dickinson pensaba que los individuos no están obligados a consentir a las fuerzas comunales que determinan el significado o la vida de las palabras, sino más bien que el propio lenguaje consiente su uso a cada individuo. Su preocupación por este problema refleja la lucha de la poeta con cuestiones de género y fe, con la primacía de su crianza calvinista donde se hizo hincapié en la exégesis individual y su familiaridad con la filosofía política de John Locke<sup>3</sup>. Aquí coloco a estas poetas en diálogo centrándome en lo que fue la consideración explícita de Dickinson y la consideración implícita de di Giorgio sobre “el consentimiento del lenguaje”. Este análisis nos ayuda a entender cómo el enfoque radical de di Giorgio en el lenguaje está, irónicamente, tan ligado a su sentimiento de soledad como a su preocupación por definir colectivamente a la humanidad.

## Emily Dickinson y el consentimiento del lenguaje

Cristanne Miller sugiere que Emily Dickinson relaciona a lo largo de su poesía los elementos “poco claros” y elípticos a la articulación física del significado y al “consentimiento del lenguaje” (1). Miller escribe:

El lenguaje de la poesía de Dickinson es elípticamente comprimido, disyuntivo, en momentos no filológico; su referencia no está clara; sus metáforas están tan densamente compactadas que los componentes literales del significado se desvanecen. Sin embargo, Dickinson cree

---

3. En “The Consent of Language and the Woman Poet”, el objetivo de Miller es relacionar esta idea del “consentimiento” con la comprensión de Dickinson del género. Miller escribe: “Estoy argumentando que las razones de Dickinson para escoger las estrategias lingüísticas que ella usa y varias de las características primarias de su propio lenguaje pueden ser mejor explicadas por el análisis feminista del estímulo y la cualidad de la escritura de las mujeres. Además, como sugiere Dickinson en varios poemas, la psicología o la estética que premia las diversas estrategias de disyunción, multiplicidad de sentido e indirección examinadas en el capítulo 2 puede estar, por su parte, ligada al género y también ser femenina. Dickinson no escribe como ella porque es una mujer; esto no es un argumento para el determinismo biológico. Tampoco es un poeta feminista en el sentido político o social de esa palabra [...] Sin embargo, está consciente del género como una característica definitoria de su vida y consciente de que el género afecta las formas de hablar, así también la construcción de sus poemas”.

que una sílaba tiene significado cuando está [...] “hecha carne” [...] en un acto de comunicación (1).<sup>4</sup>

Deriva esta relación del poema “A Word made Flesh is seldom”:

A Word made Flesh is seldom  
And tremblingly partook  
Nor then perhaps reported  
But have I not mistook  
Each one of us has tasted  
With ecstasies of stealth  
The very food debated  
To our specific strength—  
A Word that breathes distinctly  
Has not the power to die  
Cohesive as the Spirit  
It may expire if He—  
“Made Flesh and dwelt among us”  
Could condescension be  
Like this consent of Language  
This loved Philology (1651).

Rara es la palabra hecha carne  
Y en acto vulnerable comulga  
Sin luego ser notada  
Pero al no tomarla por otra  
Cada uno de nosotros ha saboreado  
Con sigiloso éxtasis  
El mismo debatido alimento  
Para nuestra específica fuerza—  
Una Palabra que respira aparte  
No tiene el poder de morir  
Cohesiva como el Espíritu  
Podría expirar si Él que—  
“Se hizo carne y habitó entre nosotros”  
Podría ser por condescendencia  
Como este consentir del Lenguaje  
Esta amada Filología.

Miller observa que Dickinson elige la palabra humana sobre la de Dios. “[E]l lenguaje humano es dos veces ‘amado’ [...] porque *con* nosotros comunica; consiente a nuestra manipulación, que a su vez vuelve a llenar su

---

4. “The language of Dickinson’s poetry is elliptically compressed, disjunctive, at times ungrammatical; its reference is unclear; its metaphors are so densely compacted that literal components of meaning fade. Yet Dickinson believes that a ‘syllable’ has meaning when it is [...] ‘made Flesh’ in an act of communication”.

significado” (171).<sup>5</sup> La palabra de Dios, cuya naturaleza es la “condescendencia,” por otro lado, no consiente este juego continuo, exclusivamente humano y dinámico del lenguaje. Un lenguaje de condescendencia es un lenguaje de términos y significados que están centralizados, unívocamente determinados más que individualmente buscados e interpretados. Miller continúa diciendo: “Dickinson explica en otro poema, una palabra ‘apenas/comienza a vivir’ cuando se habla” porque “en la persona de sus poemas, Dickinson es una poeta del ‘consentimiento’, de la transformación cambiante en lugar de la institución autoritaria del significado” (172).<sup>6</sup> Por lo tanto, el lenguaje consiente a lo que le hacemos, consiente a nuestra inestabilidad y a la suya, a nuestras propias posibilidades cambiantes y a las suyas. Más importante aún, este consentimiento ocurre entre un individuo y el lenguaje, no entre un individuo y otros que participan en él.

Al establecer “el consentimiento del lenguaje” como la “transformación cambiante [...] del significado” habilitado a través de la pronunciación material de una palabra, Dickinson nos abre la puerta a cómo podríamos pensar acerca de la relación entre el lenguaje y la conciencia. Consideremos la dinámica entre el habla y el silencio desarrollada en “A word is dead”:

A word is dead  
When it is said,  
Some say.

I say it just  
Begins to live  
That day. (1212)

Una palabra está muerta  
Cuando se dice,  
Algunos dicen.

Yo digo que apenas  
Comienza a vivir  
Ese día.

La palabra “Comienza a vivir” cuando “Yo digo” cuando los gestos físicos de la boca y los pulmones se coordinan para emitir esa palabra del cuerpo. En la primera estrofa, según “algunos”, el silencio implícito, o la

5. “[H]uman language is twice ‘loved’ (in the adjective and, etymologically, in *philo-logos*) because it communicates *with* us; it consents to our manipulation, which in turn replenishes its meaning”.

6. “[a]s Dickinson explains in another poem, a word ‘just/ Begins to live’ when it is spoken” because “in the personae of her poems, Dickinson is a poet of ‘consent,’ of the shifting transformation rather than the authoritative establishment of meaning”.

vida de la palabra, sugerirían que el lugar ideal de la palabra es dentro del reino de los pensamientos inmateriales en contraposición con el discurso material. De esta manera, Dickinson nos propone una tensión entre cómo el pensamiento existe para uno mismo en contraste con el lenguaje tal como existe para otros. Luego coloca este problema dentro de un marco temporal porque, según Dickinson, cuando la palabra es pronunciada, gana su propia vitalidad. Las circunstancias de “comienza a vivir” están determinadas por el significado distintivo, o por cómo el hablante utiliza esa palabra, “ese día” continuamente particular. El significado de la palabra es tanto liberado de cualquier aprobación comunal como de cualquier demanda temporal. Además, ese significado no está precisado por el pasado o el futuro, sino libre de ambos. Por lo contrario, la palabra está “muerta” cuando es pronunciada por “algunos”, cuando es determinada colectivamente y sostenida a través del tiempo desde el pasado y hacia el futuro. Así, Dickinson delinea el significado a través del lenguaje como altamente individualizado, visceral y desvinculado del futuro y del pasado. Logra esto enfocándose en el momento en el cual una palabra “apenas / Comienza a vivir”, resultando ser la bisagra entre la consciencia y lo comunal, el momento del consentimiento.



## Consentimiento y humanidad

“Consentir” es “permitir algo o condescender en que se haga”.<sup>7</sup> La procedencia latina de “consentir,” *consentire*, de *con* (“con”) y *sentire* (“sentimiento”), como la derivación de “permiso,” *permittere*, de *per* (“a través de”) y *mittere*, (“enviar” o “dejar ir”), nos enseña de manera más palpable que “consentir” significa que lo dicho o hecho se dice o se hace a través de, o, con sentimiento. Por lo tanto el consentimiento es un camino, el “con” y el “a través de” entre lo “dicho y hecho” y una experiencia interior de “sentimiento” a la cual agregaremos “pensamiento” o conciencia. Por su propia definición el consentimiento desata el problema del lenguaje en sí, es decir, el problema de cómo los sentimientos y pensamientos de una persona –lo que es “enviado” o lo que se “deja ir”–existen con y a través del lenguaje hacia el futuro –“algo que pasará” y “algo que se hará”.

El paradigma del consentimiento que es integral tanto para los conceptos anglosajones como para los conceptos latinoamericanos del derecho y las naciones, la independencia y la sociedad civil se deriva en gran medida de las teorías filosóficas y políticas de John Locke (1632-1704).<sup>8</sup> El entendimiento

7. *Diccionario de la lengua española*, 2016. <<http://dle.rae.es/?id=AP8cuhQ>>

8. Para un estudio comparativo sobre la extensión en la que las teorías de Locke informaron a la filosofía política en los Estados Unidos y en América Latina, véase el texto de José Carlos Chiaramonte: “The Principle of Consent in Latin and Anglo-American Independence”. *Journal of Latin American Studies*, Vol. 36, No. 3 (Aug. 2004), pp. 563-586.

de Locke de cómo el consentimiento está atado a cosas como la conciencia, el gobierno, el progreso, el tiempo, el lenguaje y lo más importante, cómo definimos la humanidad, nos ayuda a abordar las estructuras profundas del lenguaje que están en juego en la poesía de Dickinson y di Giorgio. El fundador del empirismo británico del siglo XVII, como Dickinson, imagina dos tipos de consentimiento —expreso y tácito— tan “terrenal,” como tan natural para el “hombre” y las maneras en las cuales él es “naturalmente libre” (Locke 1980 63-64; I. viii. 119). El consentimiento expreso y el consentimiento tácito son los contratos explícitos e implícitos, o contingencias, que sujetan a los individuos a los sistemas sociales, políticos, jurídicos y económicos. Mientras que Locke creía que el consentimiento explícito parece ocurrir claramente, por ejemplo, en la firma de un contrato de arrendamiento, el consentimiento tácito es un problema de la práctica, de las actividades cotidianas y del lenguaje cotidiano. Él consideraba estas formas de consentimiento altamente inestables pero como poderosas dinámicas que nos disciplinan interminablemente dentro de múltiples redes fuera de y temporalmente, más allá de nosotros mismos —“a él y a sus herederos para siempre”—. Dicho o hecho “libremente”, Locke consideró al consentimiento como la fuerza de mayor unión de cualquier sociedad civil, ya que nos conecta a una convincente red de relaciones que “llega tan lejos como para el propio ser [y más allá] de cualquiera” (1980 64; I.viii.119).<sup>9</sup>

El lenguaje, creía Locke, como el consentimiento tácito, es el “conducto común” y el “gran vínculo que mantiene unida a la sociedad”.<sup>10</sup> Es la carretera a través de la cual se negocian todas estas redes de significado y poder. A pesar de que Locke había liberado el signo de una relación necesaria con un referente fijo, como un “significado original”, vincula el significado autoritario de una palabra mediante el consentimiento tácito al uso colectivo y al “uso familiar de las palabras” a través del tiempo (Locke 1996 178; III.ii.1). Por lo tanto, mientras que por un lado, Locke concebía

9. “reaches as far as to the very being [and beyond] of any one”.

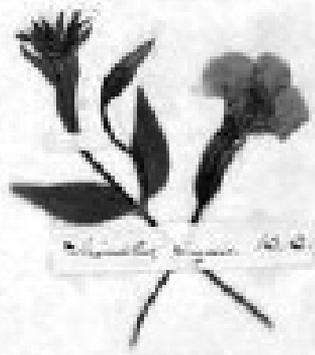
10. Al mismo tiempo, Locke no puede ignorar el hecho de que para liberar el significado a un uso colectivo consensual se abre una caja de Pandora, aquello que podría ser temido como “uso incorrecto”. A través del Libro III de *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) existe un deseo de corregir el lenguaje, de moderar y establecer los límites del significado, de hacer que las palabras cuenten matemáticamente y de tal manera, tan precisamente como sea posible, se emparejen con lo particular y así mismo con lo comunalmente reconocido y entendido como ideas. En el primer capítulo del libro en el que se habla de “abuso de las palabras”, tales “abusos” incluyen “palabras sin ninguna o sin ideas claras”, “inconsistencia”, “oscuridad”, “especulaciones vacías”, “tomar a una palabra como una cosa”, o inclusive como “lenguaje figurativo”. De vuelta, debido al habla, Locke concluye que es: “el gran lazo que mantiene a la sociedad junta”, y el gran conducto en común, “donde el progreso del conocimiento es dado por un hombre de una generación a otra” debemos “considerar que aquellos remedios pueden ser encontrados por *los inconvenientes* recién mencionados” (III, x-xi: 208-215).

al lenguaje como únicamente humano e individualizado, por otro lado, lo es solo con el fin de que progreseemos juntos de “una generación a otra” (1996 208-215; III. x-xi). Este elemento temporal resulta en la idea de que una valoración comunal acerca de la humanidad de un individuo –su propia humanidad, Claude Lévi-Strauss– radica en la capacidad de ese individuo para transmitir públicamente la unidad de sus recuerdos y las actividades de sus pensamientos a través del tiempo.<sup>11</sup> Esto quiere decir que la forma en la que hablamos y cómo ese lenguaje se entiende o no se entiende comunalmente es privilegiado sobre cómo o qué es lo que realmente estamos pensando y los procesos en constante cambio de esos pensamientos. De esta manera, un giro desconcertante ocurrió en la lógica de Locke cuando esa “vida mental” como *discurso* se convierte en el factor determinante –entre lo colectivo– de la humanidad del individuo. Como Charles Taylor ha observado, “las expresiones primitivas de la vida humana” no se encuentran en la sustancia física del cuerpo, por ejemplo, sino en las actividades inmateriales de la conciencia mientras son habladas y, lo que es más importante, cómo se perciben en la comunidad. La humanidad de una persona depende de una habilidad socialmente reconocible, su capacidad de pensar y expresarse, a través de un lenguaje consensualmente establecido, la supuesta unidad de su mente.<sup>12</sup>

Este es el dilema que tanto Dickinson como di Giorgio negocian en sus respectivas poesías. Si una palabra, como sugiere Dickinson, “comienza a vivir” cuando está desvinculada de un significado original además del reconocimiento social, desvinculada del pasado y del futuro, ¿qué sucede con la idea de Locke de la humanidad? Ambas poetas recortan las contingencias implícitas de la red elaborada de Locke. Entonces, lo que Dickinson y di Giorgio proponen es nada menos que un modelo para evaluar las estructuras lingüísticas fundamentales y vinculantes de las relaciones humanas en la medida en que estas estructuras nos definen como seres humanos.

11. Como Hans Aarsleff ha señalado, “en lugar de asegurar este lenguaje que mantuvo su sitio como un sirviente dócil del pensamiento, [Locke] [...] entregó mucho poder a las palabras como si estas fueran el agente de la vida menta [...] Se convirtió en su doctrina central esta concepción de que el lenguaje (como habla) tiene origen humano y que tanto su creación como su uso primario resultan ser expresiones de humanidad”. [“[i]nstead of securing that language kept its place as the docile servant of thought, [Locke] [...] gave so much power to words that they were poised to become the very agency of mental life [...] It became the central doctrine of this new conception that language (as speech) has a human origin and that both its creation and its continued use are primal expressions of our humanity”.] Véase “Locke’s Influence”, 271. Aarsleff se refiere aquí al Libro IV, Capítulo VI, § 1 del llamado *The Essay*.

12. Para una consideración más cuidadosa de la influencia de Locke en los conceptos modernos de “identidad” y tiempo, véase Charles Taylor, “Locke’s Punctual Self”, *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989) 150-176.



*Chelidonium majus* L.



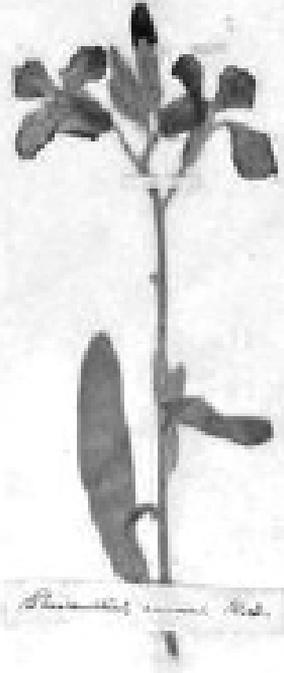
*Chelidonium majus* L.



*Chelidonium majus* L.



*Chelidonium majus* L.



*Chelidonium majus* L.

El momento y los procesos a través de los cuales coordinamos el sonido a través de la respiración, los labios, la mandíbula, la lengua y la laringe son tan críticos para Dickinson como la palabra que realmente se dice, el significado transmitido, los pensamientos pensados. Además, resulta secundario para Dickinson si esa articulación física y temporalmente específica es socialmente reconocida. Las particularidades del pensamiento individual son iguales a las particularidades del cuerpo y del tiempo. Un lenguaje comunal y un futuro colectivo no se privilegian sobre las múltiples posibilidades de un significado presente. De hecho, ser público en el lenguaje es arriesgar la deformación del pensamiento, del significado, del sonido y de la identidad del individuo por sí mismo, como en el poema “I’m Nobody! Who are you?”:

I’m Nobody! Who are you?  
Are you –Nobody– too?  
Then there’s a pair of us!  
Don’t tell! they’d advertise –you know!

How dreary –to be– Somebody!  
How public –like a Frog–  
To tell your name –the livelong June–  
To an admiring Bog! (288)

¡Soy Nadie! ¿Quién eres tú?  
¿Eres tú –Nadie– como yo?  
¡Entonces hay un par de nosotros!  
¡No lo digas! lo anunciarían –¡ya sabes!

¡Qué aburrido ser Alguien!  
¿Tan público –como una Rana–?  
Anunciar tu nombre junio eterno  
¡A un Pantano admirador!

Lo que Miller identifica como los elementos poco claros y elípticos de la poesía de Dickinson están de nuevo aquí, vinculados directamente a la cuestión de la expresión pública. Los términos no se aclaran, delimitan o establecen a medida que se ponen en contraste, sino desatados, incluso hechos inmensos, aterradores y vastos, en su indefinición. Estamos dirigidos más hacia lo que las palabras no significan que a lo que significan. “Nadie” se arriesga a hacerse más público (“anunciarían”) si se descubre, mientras que la boca de “Alguien” está desfigurada por el propio sonido que pronuncia, que es su propio nombre. Se metamorfosea en su condena a repetir un gruñido sin sentido, sin forma “una rana”, “junio eterno”. Piénsese en cómo se ve y se escucha –la “rana” ante el “Pantano admirador”– mientras que el “Pantano” por sí mismo es la boca y los oídos distorsionados del



reconocimiento comunitario. Hablar *públicamente*, prestar atención a la confirmación del “Pantano” es para una persona deformar el nombre con el que se le llama para siempre. Por lo tanto, ser humano, para Dickinson, es hablar como “Nadie”, sin importar los demás y el futuro.<sup>13</sup>

## di Giorgio, sonido y soledad

Marosa di Giorgio también se centraría en el significado individualizado como contingente de la soledad, la articulación física de las palabras y una liberación del futuro. Como Dickinson, este sería su modelo para el “consentimiento del lenguaje”, que es, de nuevo, la transformación cambiante, en oposición al establecimiento autoritario o comunal del significado. La relación entre el trabajo individual de la mente y las fuerzas que tratan de sistematizar tal trabajo mediante formas explícitas e implícitas del consentimiento constituye una de las energías fundadoras de la obra de di Giorgio, particularmente en los años que culminan en y a lo largo de la dictadura militar de Uruguay de 1973 a 1985.<sup>14</sup> De 1970 a 1981, di Giorgio publicó *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1971), *Clavel y tenebrario* (1979) y *La liebre de marzo* (1981). Durante este período, los escritores en Uruguay estaban interpretando lo que Teresa Porzecanski ha llamado “una realidad bajo asedio” (1993 216). Se vieron obligados a enfrentarse al discurso oficial del régimen que, ella señala, “eludía emblemáticamente cualquier semblanza de la verdad” e imponía un “mundo [...] descrito consensualmente” (1993 216).

Obras como *Pobre mundo* (1966) de Idea Vilariño (1920-2009), *Evohé* (1971) de Cristina Peri Rossi y *Materia prima* (1966) de Amanda Berenguer (1921-2010) cuestionan qué tipos de lenguaje puede socavar tal consenso impuesto al mismo tiempo que mantiene cierta eficacia política. Consideremos, por ejemplo, “Comunicado” de Berenguer:

---

13. Véase Richard E. Brantley, “Emily Dickinson’s Empirical Voice,” *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*, 15.1 April 2011, 205-131. Brantley escribe: “Puedo ver el empirismo británico de John Locke (1632-1744) filtrándose hacia la inclinación de la verdad de Dickinson, sobreviviendo intacto en a) el metodismo británico de John Wesley (1814-82). Este salto a través del espacio y el tiempo puede parecer anacrónico, pero el “sentido” anglo-americano el cual he argumentado anteriormente que Locke y Wesley califican como impulsores principales demuestra una influencia mucho más cercana y sutil sobre Wadsworth y Dickinson que su fidelidad presbiteriana y su afiliación congregacional puestos juntos” (105-106).

14. Mauricio Rosencof (1933-), activista político y dramaturgo explica que, ya en 1966, había “prisioneros políticos, y ‘extraoficialmente’, los gobiernos encabezados por Jorge Pacheco y su sucesor, Juan María Bordaberry, eran de naturaleza dictatorial. Véase “On Suffering, Song, and White Horses” (120).

Malas palabras obscenas locas  
lunfardas bárbaras otras  
que puedan con esto:  
descuartizada la forma  
valgan las tripas  
a cambio de la apariencia.  
Lo que se quiere decir  
no se dice, se hace. (33)

Aquí, las palabras, como los cuerpos, que han sido desmembrados o acuartelados por la tortura o por la “desaparición” hablan por sí mismas. Para Berenguer parece que solo las formas periféricas, rotas, expuestas e incluso evisceradas pueden ser políticamente viables. Mario Benedetti (1920-2009) y Hugo Achugar (1944-), por otro lado, identifican una crisis en la capacidad de producir significado debido a la supresión o destrucción del sonido en sí. “De lo prohibido” de Benedetti de *Cotidianas: 1978-1979*, enumera una serie de marcadores culturales prohibidos, tipos de personas, grupos, emociones y lenguaje así como cualquier expresión oral o corporal.

Prohibidos los silencios y los gritos unánimes  
las minifaldas y los sindicatos  
Artigas y Gardel  
la oreja en radio habana  
el pelo largo la condena corta  
José Pedro Varela y la vía Láctea  
la corrupción venial el pantalón vaquero  
los perros vagos y los vagabundos  
también los abogados defensores  
que sobrevivan a sus defendidos  
y los pocos fiscales con principio de angustia  
prohibida sin perdón la ineficacia  
todo ha de ser eficaz como un cepo  
prohibida la lealtad y sobre todo la tristeza  
esa que va de sol a sol  
y claro la inquietante primavera  
prohibidas las reuniones  
de más de una persona  
excepto las del lecho conyugal  
siempre y cuando hayan sido  
previa y debidamente autorizadas  
prohibidos el murmullo de las tripas  
el padrenuestro y la internacional  
el bajo costo de la vida y la muerte  
las palabritas y las palabrotas  
los estruendos molestos el jilguero los zurdos  
los anticonceptivos pero quién va a nacer (111-112).



Y aquí está el poema de Achugar de *Textos para decir María* (1976):

Lento Uruguay rico en praderas  
con cenizo fonema  
calzo mi lengua y te nombro:  
tu carne no se levanta (22).

Para Achugar, la denominación de Uruguay a través de la prosopopeya y los fonemas cenicientes revelan técnicas poéticas ineficaces y, de hecho, un lenguaje muerto. Este estado del lenguaje y de la forma poética a su vez refleja al propio Uruguay, un país cuya “carne no es despertada”, es decir, un país muerto. Así, Benedetti y Achugar establecen la materialidad del lenguaje, que incluye tanto la lengua como los fonemas, los gritos y un estómago hambriento que murmura, como el punto cero del significado. En efecto, para estos poetas, la condición de tal lenguaje, que se dirige directamente a una realidad comunal particular, constituye nada menos que la condición de posibilidad para la vida humana. “Pero quién –escribe Benedetti– va a nacer”.

Por otro lado, di Giorgio nunca cuestiona la eficacia del lenguaje o su viabilidad política, porque considera como una experiencia de soledad al lenguaje y en primer lugar al lenguaje propio. Veamos, por ejemplo, el poema 21 de *Clavel y tenebrario*:

Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado, palidecen las más bellas letras rúnicas.  
Lo descubrí una tarde, y, no, lejos: aquí, nomás, mientras avanzaba entre las boticas de los eucaliptos, a la hora en que las paredes se colman de estrellas, y desde los árboles y el cielo, caen pastillas y perlas, vi el idioma, y lo entendí, enseguida, como si siempre, hubiera sido el mío (189).

Ese “hermosísimo idioma”, como el “nido de los tules” del poema 104, contrasta con el dominio cultivado de las letras rúnicas, como los “cuadernos” y los “lápices”. El hablante ha descubierto un lenguaje que ya es comprendido y propio para ella –“como si siempre, hubiera sido el mío”–. Es decir, el lenguaje consiente al uso personal que cada individuo hace del mismo. Sin embargo, entre la identificación de su existencia y la expresión de la propiedad del hablante, la voz poética se deleita en el proceso de lo que parecería ser un descubrimiento accidental e inesperado. A pesar de que se nos presenta una breve lista de elementos naturales, el efecto es un poco vertiginoso, ya que nos atrae cierta familiaridad de la imagen y luego nos inquieta. Los hongos, los eucaliptos, las estrellas y el cielo son cosas comunes entre la naturaleza. Sin embargo, un lenguaje, una pastilla, las boticas y las perlas aquí no lo son. La lista, más que describir los detalles de

un paisaje en particular, se complace en él y lo que es más importante, el “hermosísimo idioma” depende de este placer.

Roland Barthes llamaría al poema de di Giorgio un “texto de gozo” (*jouissance*). Barthes sugiere que tal texto “impone un estado de pérdida”, ya que “desconcierta (tal vez hasta el punto de un cierto aburrimiento), desestabiliza las suposiciones históricas, culturales y psicológicas del lector, la consistencia de sus gustos, valores y recuerdos, lleva a una crisis su relación con el lenguaje” (14). En el poema anterior, a pesar de que “existe un hermosísimo idioma” en el presente, no había sido accesible o de conocimiento general. La voz poética luego recupera ese lenguaje, ya que, sin embargo, permaneció en su estado original, no conocido comúnmente. Así, el placer de la recuperación de este lenguaje implica inevitablemente la pérdida. Estamos conducidos desde el tiempo presente a un tiempo nostálgico imperfecto, al pasado perfecto subjuntivo, “siempre hubiera sido”. Mientras que el cambio en los tiempos podría sugerir una experiencia ahistórica, lo que el pretérito “descubrí” y “aquí, nomás” desencadenan es una relación inquietante entre el placer del poema y una indexación histórica. A través del repliegue de estos tiempos, como en “Una palabra está muerta” de Dickinson, di Giorgio desvincula ese “hermosísimo idioma” de cualquier contingencia futura. El delicado gozo de sus textos señala un lenguaje propio que en este caso, como sugiere Barthes, inesperadamente “pone en crisis” la relación del lector con los contratos implícitos de las trabas temporales de Locke (Barthes 14). Aquí ciertamente no hay un “progreso conjunto”. Los textos de Dickinson también manifiestan este “gozo” en su enfoque en el presente, su atención a los detalles minuciosos de la naturaleza, su puntuación irregular y sus rimas simples e infantiles que, irónicamente, revelan una crítica social aguda o una extraordinaria visión filosófica y teológica. Si bien di Giorgio parece desalojada de cualquier denuncia social o política, de hecho está renegociando un sentimiento de propiedad y vitalidad individual con respecto a las condiciones del lenguaje dentro de una sociedad en la que esas condiciones han sido asediadas.

De igual manera, en el poema 19, di Giorgio entrecruza los sentidos del placer y la pérdida con la declamación espontánea de “líneas” memorizadas entre los “cedros y algarrobos”. Sin embargo, el hablante hace hincapié en que estas declamaciones no requieran el reconocimiento o la participación del público:

Hacíamos representaciones en los jardines, a la caída de la tarde, junto a los cedros y las algarrobos; la obra era improvisada, ahí mismo, y yo, siempre, tenía miedo de perder la letra, aunque, nunca, ocurrió tal cosa. Íbamos, de aquí para allá, entre los cedros y los naranjos, y acudían a espiarnos, a escucharnos, los habitantes de todas las casonas vecinas.

También, teníamos algunos animales en el elenco; habían aprendido a

moveirse en un escenario, a vestirse, a calzarse, y hasta decían algunas palabras. Desde los doce a los veinte años, representé en todos los jardines. Pero, después, todo se deshizo. Y los animales volvieron al bosque a continuar su vida silenciosa (188-189).

A pesar de que pudiera parecer que “los habitantes de casonas vecinas” asuman el papel de los destinatarios, de los que “escuchan”, su presencia, como en el “Pantano” admirador de Dickinson, es innecesaria para que se produzca la representación; los vecinos “espiaron”. Además, el poema señala procesos de representación rudimentarios o iniciales. La “obra era improvisada, ahí mismo”, los animales apenas “habían aprendido [...] y decían algunas palabras”, y en la transición del hablante hacia la edad adulta “todo se deshizo”. Además de ser independiente de la reciprocidad comunitaria, aquí la representación no es un acto consumado o finito, sino en desarrollo.

En la poesía de di Giorgio, este dichoso encuentro con la naturaleza, y cualquier tipo de metamorfosis parcial o total, está atado a la igualmente placentera adquisición del lenguaje. En el poema 21, del libro de 1971, *Está en llamas el jardín natal*, la metamorfosis completa del hablante implica el “nacimiento” de los lirios y la transición incompleta del balbuceo al habla.

De pronto, nacieron las azucenas: en el aire oscuro de la noche, del atardecer, abrieron sus caras blancas, sus fosas blancas, ¿qué iba a hacer yo, con esa gente blanquísima?

Me ocurrían cosas extrañas, silabeaba, deletreaba como si solo tuviera dos o tres años, me parecía que veía, a lo lejos, flotar en el aire, a papá y a mamá, o que escuchaba conversaciones anticísimas [*sic*] en un idioma que solo se conocía en la casa. Tal vez, me iba a morir. Me arrodillé, el cabello me cubrió el rostro; quise rezar y llorar. Pero, solo me erguí, y con un paso de bailarín, de sonámbula, llegué hasta la casa; mamá proseguía su eterna labor, pasé a través de las habitaciones, volando, logré izarme sobre las arboledas; me había vuelto un ser extraño, un monstruo, con muchas alas, volaba, planeaba, mirando siempre hacia allá, hacia el lugar donde habían nacido las azucenas (173).

Las “caras blancas” de los lirios incitan al orador a perder su forma humana, así como su voz, o la capacidad de hablar un idioma completamente desarrollado. Susan Stewart ha considerado la pérdida de la voz ya que se relaciona a la individuación en *Las metamorfosis* de Ovidio. Ella sugiere que “para estos personajes, perder la capacidad del habla, está vinculado no solo a la pérdida de su forma humana, sino también a la pérdida de la forma de sus personas o nombres –aquel nombre por el cual son llamados o convocados a la reciprocidad de la viviente habla humana” (61). Por lo tanto, ser humano, para Ovidio, es poseer la forma humana, pero, más importante,

para poder distinguirse de los demás a través del nombre propio mientras somos “convocados a la reciprocidad” del lenguaje hablado. Sin embargo, para di Giorgio ser humano es recordar los procesos del sonido que vienen *antes* de ser “convocados a la reciprocidad” y que resultan en la posibilidad de descifrar nuestros nombres propios.

Aquí el aprendizaje y la pérdida del lenguaje implican la memoria del propio lenguaje mediante sonidos que nos atan tanto al mundo animal y al mundo natural como a nuestros propios escenarios físicos del desarrollo. Daniel Heller-Roazen ha explorado la memoria de los sonidos lingüísticos que se pierden en la adquisición del lenguaje de un niño. Roman Jakobson, explica, aprendió que las vocalizaciones repetitivas de los bebés, llamadas ecolalia, contenían todos los sonidos humanos posibles. Por lo tanto Heller-Roazen pregunta:

¿Los idiomas de los adultos retienen algo del infinitamente variado balbuceo del cual surgieron? Si lo hicieran, entonces sería solo un eco, ya que desde que hay idiomas, el balbuceo del bebé ha desaparecido hace mucho tiempo, al menos en la forma que tenía en la boca del niño que aún no podía hablar. Sería nada más que un eco, de otro idioma y de algo más que del habla: una ecolalia, que protegía la memoria del indistinto e inmemorial balbuceo que, al perderse, permitía que todos los idiomas existan (11-12).



Cuando un niño entra en la formalidad de un lenguaje común, los sonidos de la ecolalia se pierden en su mayoría, excepto en la forma poética, tal como lo sugiere Heller-Roazen más adelante, por ejemplo, en los ecos del conteo silábico.<sup>15</sup> La poesía de di Giorgio, siempre nostálgica, intenta recuperar la idea de que aquellas posibilidades en los momentos anteriores a que se disuelvan en la fuerza centrípeta del lenguaje en común. En este sentido, las palabras, para di Giorgio, encajan con la pérdida de lo que se les permitió ser. Pero esta pérdida, tanto di Giorgio como Heller-Roazen sugieren, podría ser recuperada –o al menos recordada como una futura posibilidad– a través de sonidos a los que se accede gracias a la forma poética.

¿Qué podría ser más placentero que la ecolalia de un niño? Pero, ¿quién necesita más de lo común que una niña que depende completamente de su familia o de otros adultos que la rodean? Aunque di Giorgio interrumpe la llamada a la reciprocidad dentro del lenguaje común, en el poema 21 (“De pronto, nacieron las azucenas”), a dividir en sílabas o deletrear como un niño aprendiendo a hablar implica la memoria de un lenguaje propio de la familia del hablante. Es como si esos sonidos particulares recodaran lo que está incrustado genéticamente, o dicho de otra

15. Ver Heller-Roazen, “Persian”, 195-202.

manera, entre las relaciones familiares. Pero el poema identifica la división en sílabas, así como las “conversaciones anticísimas”, como un idiolecto familiar. “Anticísimas”, ortografía incorrecta de “antiquísimas”, se refiere al doble significado de la palabra a través de una referencia etimológica: “antiguo” viene del latín “anticus”, temporalmente “antes” o “antiguo”. La palabra también se refiere a “ante”, como físicamente “antes de” o “delante de”. “Anticísimos” le habla a las relaciones familiares de las palabras, al lenguaje que aquí entre nosotros como miembros de la familia cuyos ancestros genéticamente presentes son, no obstante, inaccesibles para nosotros. Una vez más, esta es la sensación de pérdida de Barthes dentro del texto de gozo que, para di Giorgio, es la condición del lenguaje. Pero lo que subraya la conexión entre un estado de ecolalia y las relaciones familiares es una dependencia absoluta –la del niño– como la base de nuestra humanidad. La soledad es el recuerdo de esta relación dentro del lenguaje. Es más, para di Giorgio, la voz poética que pierde la capacidad de hablar y se transforma en un “monstruo” volador, es en realidad cada vez más humano.

Por lo tanto, la irrupción de la poeta del consentimiento comunal desestabiliza el sentido de Locke de lazos comunitarios contingentes y recíprocos para reemplazarlos con una noción de comunidad familiar. Lo que hace familiar a la comunidad de di Giorgio, que está genética o etimológicamente conectada, es sin embargo, la forma en que la familia es recuperada a través de los sonidos y el anhelo en común. Aquí está el poema 23 de *Está en llamas el jardín natal*:

Oh, volver a la propiedad familiar, a la tarde cruzar el campo donde la hortensia levanta su cara de humo, de pluma, su cabeza murmurante, su sombrero de vidrio, de turquesas, donde nace la honga feroz, la seta de venenosa espuma, cruzar los campos durmiendo, con los ojos bien abiertos, bien cerrados, sin equivocarse nunca, sin caer sobre las zarzas, las fogatas, los otros seres que van por el campo soñando, hasta aquella ciudadela siempre visible y perdida, entrar en ella, cenar, pecar furiosamente.

Años sin fecha, cerrados como pastos, la neblina (174).

Nuevamente el orador anhela regresar a lo que siempre está presente, como es el descubrimiento de un lenguaje que ya se conoce o las “conversaciones anticísimas”. A este regresar se accede a través de la inconsciente mente soñadora cuyos ojos están “bien abiertos” aunque “bien cerrados”. Pero una vez que el enfoque del poema, la “ciudadela siempre visible y perdida”, al igual que el idioma ya conocido, se alcanza, el poema es superado por una sensación de pérdida. Además, la presencia de “otros seres” –también soñando y divagando– hace hincapié en la búsqueda común de lo que es en última instancia también “familiar”, es decir, íntima y singularmente

conocida, sin embargo “perdida” para todos. Mientras que otros poemas establecen la relación del orador con el “consentimiento del lenguaje” –lo que implica una distancia necesaria de los principios gubernamentales, jurídicos o pedagógicos– aquí está la idea de una comunidad que gobierna. La “ciudadela” de di Giorgio, como la ecolalia, es la de aquellos sonidos que permitieron todos los idiomas. Tenemos acceso a esta “ciudadela” a través del gozo de la poesía, el género que recuerda el aprendizaje del idioma, el momento en que todos los lenguajes y significados eran posibles. Y volver a tal lugar sería “pecar furiosamente” en contra de un “mundo [...] descrito consensualmente”. Sería lograr una crisis en la relación de uno mismo con el lenguaje y rechazar las estructuras más básicas a través de las cuales se impone el consentimiento comunal. Pero lo que es más radical de la “ciudadela” de di Giorgio, es que se trata de un lugar en el que las personas, como niños pequeños, dependen completamente de aquellos que los rodean. Esta dependencia se expresa a través del sonido y en este poema, de los sentidos.

La idea de Dickinson y la idea de di Giorgio sobre la soledad es una definición de lo que significa ser un humano entre otros. Sin embargo, mientras que para Dickinson, la soledad es un estado que no implica nostalgia por el pasado o anhelo de solidificarse con los demás en el futuro, para di Giorgio, es la dolorosa memoria siempre presente de una unión. Tal unión, irónicamente, es el momento en el que somos totalmente dependientes de otros como en un estado infantil, que exige aún mayor interconexión que el sentido de lo comunal de Locke en la que el anterior implicaría el consentimiento, algo que un niño no puede lograr. Los sonidos significan nuestra dependencia de los demás antes que los términos de esa dependencia sean circunscritos por nuestra habilidad actual de hablarlos. La soledad es lo que di Giorgio cree que es nuestra memoria incorporada de la “ciudadela”, el mundo entero antes de nuestra división en idiomas, regiones y pueblos. Y si existe un lugar para aliviar esta soledad o al menos para reconocerla, es en la ciudadela perdida de la forma poética.

Traducido por Valerie Mejer Caso

ANNA DEENY MORALES es traductora, ensayista y profesora de literatura hispanoamericana. Ha traducido poesía por Raúl Zurita, Mercedes Roffé, Alejandra Pizarnik, Amanda Berenguer, Malú Urriola y Gabriela Mistral, entre otros. Es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de California, Berkeley. Actualmente enseña en Georgetown University y está escribiendo *Otras soledades: ensayos sobre la conciencia y la poesía*. Correo electrónico: [ad1414@georgetown.edu](mailto:ad1414@georgetown.edu)

- AARSLEFF, Hans. "Locke's Influence". *The Cambridge Companion to Locke*. Ed. Vere Chappell. Cambridge: Cambridge UP, 1999, 252-289.
- ACHUGAR, Hugo. *Textos para decir María*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- \_\_\_\_\_, "¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa", *Hispanamérica*, Año 34, N.º 101 (Aug., 2005), 105-110.
- BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. Translation by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- BENEDETTI, Mario. *Inventario uno: poesía completa 1950-1985*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 2001.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Herbert. "Marosa Di Giorgio en las bocas de la luz", *Interpretación y eclipse: Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2000, 51-61.
- BERENGUER, Amanda. "Comunicado," *Poesía rebelde uruguaya: 1967-1971*. Ed. Hugo Achugar. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971. 33.
- BRAVO, Luis. *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora, 2012.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas. H. Johnson. Boston: Little Brown and Company, 1961.
- DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes: Edición definitiva de la obra poética reunida*. Ed. Daniel García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Emily y Emily" *Pasajes de un memorial: Al abuelo toscano Eugenio Médici*. Ed. Leonardo Garet. Salto: Centro Comercial e Industrial de Salto, 2006. 158-159. Primero publicado en revista *Posdata*, Montevideo, diciembre, 1995.
- ECHAVARREN, Roberto. "Marosa di Giorgio, Última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 1992 Jul-Dic; 58 (160-161): 1103-15.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Echolalias: On the Forgetting of Language*. New York: Zone Books, 2005.
- LOCKE, John. *Second Treatise of Government*. Indianápolis: Hackett, 1980.
- \_\_\_\_\_. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed., Introducción y notas de Kenneth P. Winkler. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1996.
- MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 211, Abril-Junio 2005, 403-416.
- PALLARES, Ricardo. "Marosa di Giorgio", *Tres mundos en la lírica uruguaya actual: W. Benavides, J. Arbeleche, M. di Giorgio*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992, 43-58.
- PORZECANSKI, Teresa. "Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written inside Uruguay". *Repression, Exile, and Democracy: Uruguayan Culture*.

Ed. Saúl Sosnowsky and Louise B. Popkin. Trans. Louise B. Popkin. Durham: Duke University Press, 1993, 213-223.

\_\_\_\_\_ “Marosa di Giorgio: Uruguay’s Sacred Poet of the Garden”, *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Ed. and Intro. Marjorie Agosin. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, 303-314.

ROSENCOF, Mauricio. “On Suffering, Song, and White Horses”, *Repression, Exile, and Democracy*. Ed. Saúl Sosnowski y Louise B. Popkin. Trad. por Louise B. Popkin. Durham and London: Duke University Press, 1993, 120-132.



Con su poeta amiga Amanda Berenguer, unidas también por el amor a Emily Dickinson que Amanda tradujo en *50 poemas*, edición bilingüe y póstuma, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2014.