



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

## La poesía de Circe Maia: canal filosófico a través del lenguaje cotidiano

Trabajo fin de estudio presentado por:	Jacqueline Oliver
Tipo de trabajo:	Trabajo de Fin de Máster
Director/a:	Almudena Vidorreta Torres
Fecha:	21 de febrero de 2023

## Resumen

El presente trabajo pretende resaltar la influencia del pensamiento filosófico en la obra poética de la autora uruguaya Circe Maia y demostrar su expresión a través de la utilización del lenguaje cotidiano. En este sentido se procede al análisis de su producción literaria con el fin de identificar y describir las relaciones que establece su poética con la temporalidad, las imágenes y la expresión hacia el mundo exterior. Durante el desarrollo de esta investigación se contextualizan los diversos perfiles de su poética condicionados por la situación social y cultural de su entorno, para ser posteriormente relacionados con otros autores extranjeros. Se concluye que la poesía de Circe Maia a partir de *Voces de agua* adopta de forma uniforme pero no por ello menos expresiva, un carácter eminentemente filosófico, recurriendo al diálogo y al pensamiento por imágenes como vehículo de expresión artística.

**Palabras clave:** Circe Maia, poesía filosófica, poesía de la temporalidad, écfrasis, literatura de la cotidianidad

## Abstract

The purpose of this dissertation is to examine the influence of philosophical thought in Uruguayan author Circe Maia's oeuvre and to demonstrate its expression through everyday language. In this connection, Maia's poetic work is analyzed to identify and describe the established relations between her literary work and elements such as time, images, and outward expression toward the world. During the development of this research, Maia's poetry distinct aspects were studied, noting the influence that was exerted on them by the sociocultural environment and connecting them with those of other foreign writers. It is concluded that Circe Maia's poetry since *Voces del agua* uniformly adopts, without loss of expressivity, an eminently philosophical character, employing dialogue and visual thinking as a means of artistic expression.

**Keywords:** Circe Maia, philosophical poetry, poetics of time, ekphrasis, poetics of the everyday

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	7
1.1. Justificación.....	9
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo .....	11
1.2.1. Objetivo general .....	11
1.2.2. Objetivos específicos .....	11
1.3. Contexto histórico, social y político .....	11
1.3.1. Situación geográfica .....	11
1.3.2. Pacificación de Uruguay y reformas educativas.....	12
1.3.3. Un país en crisis .....	13
1.3.4. La dictadura cívico-militar (1973-1985).....	14
1.4. Generación del novecientos y origen editorial.....	14
1.4.1. Generación del novecientos .....	15
1.4.2. Origen editorial.....	15
1.5. Generación del 45 .....	17
1.5.1. Los escritores .....	17
1.5.2. Las publicaciones .....	18
1.6. La generación del 60 .....	18
1.6.1. Los escritores .....	18
1.6.2. Las publicaciones .....	20
2. Metodología .....	22
2.1. Búsqueda y selección bibliográfica .....	22
2.2. Enfoque .....	23
2.3. Alcance.....	24
3. Marco teórico.....	25

3.1.	El tiempo .....	25
3.2.	Lenguaje cotidiano dialógico .....	27
3.3.	Pensamiento por imágenes .....	29
3.4.	Filosofía poética .....	30
3.5.	Poesía del compromiso.....	32
4.	Desarrollo y análisis.....	34
4.1.	El tiempo en la obra poética de Circe Maia .....	34
4.1.1.	Circe Maia y el poeta del tiempo.....	40
4.1.2.	Todos nombramos la palabra <i>tiempo</i> .....	43
4.1.3.	Todo fluye .....	48
4.1.3.1.	<i>Poemas de la lluvia</i> .....	50
4.1.3.2.	<i>Poemas del río-mar (Playas de Montevideo)</i> .....	51
4.1.3.3.	<i>Fluir del tiempo</i> .....	53
4.1.3.4.	<i>El viaje a Laureles (Campos de Paysandú)</i> .....	55
4.1.4.	Poética dialogante .....	58
4.2.	Pensamiento por imágenes .....	61
4.2.1.	Pintura e imagen.....	62
4.2.1.1.	Paul Klee .....	63
4.2.1.2.	Johannes Vermeer.....	65
4.2.2.	Imágenes nacionales .....	66
4.2.3.	La muerte a través de las imágenes .....	70
4.2.3.1.	Muerte tan despiada, que siega a los hombres.....	70
4.2.3.2.	Traición.....	73
4.3.	«Salirse de uno mismo».....	76
5.	Conclusiones.....	82

6. Limitaciones y prospectiva .....	84
Referencias bibliográficas.....	86

## 1. Introducción

La literatura uruguaya ha dado a lo largo de la historia escritores reconocidos en el panorama nacional e internacional. El escritor y periodista cultural colombiano José Luis Díaz-Granados se refirió a la peculiar realidad literaria uruguaya en su artículo «El país de las mujeres poetas» en los siguientes términos: «[Este lugar] se destaca por poseer un extraño y hermoso privilegio: es el país que más mujeres poetas [...] ha producido en el planeta con respecto a su tamaño geográfico y demográfico, y teniendo en cuenta la alta calidad de sus obras» (de Frono, 2022, s.p.). Entre el amplio abanico de escritoras uruguayas es posible mencionar a María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Sara de Ibáñez (1909-1971), Clara Silva (1905-1976), Amanda Berenguer (1921-2010), Ida Vitale (1923-), Marosa Di Giorgio (1932-2004), Silvia Lago (1932-), Cristina Peri-Rossi (1941-) y Circe Maia (1932-). Se podría continuar enumerando todas las autoras uruguayas cuya contribución a las letras ha sido y es primordial, sin embargo, el presente trabajo se centrará en la producción poética de Circe Maia.

Entrar en la poesía de esta poeta es una invitación al diálogo, a la conversación. Hablar de la escritora es hablar de sensibilidad y mesura en su mayor expresión poética, de la mirada atenta y reflexiva, de la filósofa poeta, de la preocupación por el cambio y la permanencia, de lo fresco y elegante, de la poesía que descubre y no cubre.

Esta poeta uruguaya nacida en Montevideo y que ha vivido la mayor parte de su vida en Tacuarembó es una figura muy apreciada en el Río de la Plata, galardonada con todos los premios literarios de su país natal. Su obra es producto de las circunstancias que le tocó vivir y de su propia brillantez intelectual: profesora, traductora, escritora y poeta. En 1944 su padre publicó su primer libro de poesía, *Plumitas: poesías de mis 10 y 11 años (Dossier Circe Maia, 2019, p. 101)*. Sufrió de primera mano la dictadura con la detención y el encarcelamiento de su marido y la destitución de su cargo como profesora de educación secundaria en 1973. Más tarde tuvo que afrontar la muerte de un hijo, retomando la escritura en 1987 con su obra *Destrucciones*, un libro de prosa poética. Desde 2008 es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, habiendo sido homenajeadada por esta institución en el Día Internacional de la Poesía con motivo del quincuagésimo aniversario de su primer libro adulto, *En el tiempo* (1958).

Su producción literaria ha recibido innúmeros reconocimientos y distinciones como el Premio Anual de Literatura en la categoría «Poesía» del Ministerio de Educación y Cultura (2009) con su libro *Obra poética*; el Premio Bartolomé Hidalgo de la Cámara Uruguaya del Libro en tres ocasiones, por su trayectoria (2010), en la categoría «Poesía» por *Dualidades* (2015) y por *Obra poética* (2017), elegido por el público uruguayo como el mejor libro publicado en el periodo 1978-2017; la Medalla Delmira Agustini del Ministerio de Educación y Cultura (2015). Le fue otorgado el título de *Ciudadana Ilustre* en dos ocasiones, la primera, por la Intendencia de Tacuarembó en 2015 y la segunda, en 2022, por la Intendencia de Montevideo.

Sus obras han sido traducidas al sueco, *Cirklar av skugga, cirklar av ljus* (*Círculo de sombra, círculo de luz*, traducción de Örjan Axelson, 1996); al inglés con *Yesterday a eucaliptus* (*Ayer un eucaliptus*, traducción de Brian Cole, 2001), *A trip to Salto* (*Un viaje a Salto*, traducción de Stephanie Stewart, 2004), *The invisible bridge: selected poems of Circe Maia* (*El puente invisible*, traducción de Jesse Lee Kercheval, 2015) y al árabe *Un viaje a Salto* (traducción de Sahar Ahmed, 2011); algunos de sus poemas también se encuentran traducidos al italiano y portugués. Como traductora, ha realizado importantes contribuciones, traduciendo obras de escritores griegos como Yannis Ritsos, Constantino Kavafis (*Tanto como puedas*, 2019), Yorgos Seferis, Odysseas Elytis, Rois Papanjélou y anglosajones como William Shakespeare (*Medida por medida*, 1999), Williams C. Williams, Dylan Thomas, Katherine Mansfield, Elizabeth Bishop o Robin Fulton (*Poems*, 2013), entre muchos otros (*Dossier Circe Maia*, 2019, p. 102). Ha participado en congresos internacionales de renombre como: el Encuentro de Poesía Española e Hispanoamericana (España, 1992), Encuentro de Escritores y Traductores (Grecia, 1994), Congreso de Poesía (Perú, 1995), Encuentro Internacional de Poesía (Suecia, 1996), entre otros. Algunos de sus poemas han sido interpretados por cantautores como Andrés Stagnaro, Pablo Tozzi, Daniel Viglietti, Héctor Numa Moraes y Jorge Lazaroff (*Dossier Circe Maia*, 2019, p. 101; Figueredo, 2001, pp. 303, 311-312; Sanguinetti, 2015, pp. 28-29, 33). «Los que iban cantando», grupo del influyente género del canto popular uruguayo tomó su nombre del título de un poema de Circe Maia (Martins, Boyle y González, 1988).

Varios autores y críticos literarios nacionales e internacionales se han manifestado sobre esta escritora en un tono de admiración. El poeta español Jordi Doce se refirió a la obra de Maia en *Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)* en los siguientes



términos: «[...] El resultado es una poesía que habla como ninguna otra en nuestro idioma [...]» (2018, p. 15).

Su compatriota, la Premio Cervantes 2018, Ida Vitale, expresó:

Es muy bonito, muy en el estilo de Circe, que salta de lo cotidiano a lo más trascendente. [...] A mí siempre me ha asombrado en Circe esa mirada cercana. [...] Creo que el lector de Circe nunca necesitará ir a buscar una palabra al diccionario. Son las palabras nuestras, de todos los momentos, aunque claro, ella de pronto se plantea [...] una observación que no es solo la observación del momento, sino que está apoyada en una reflexión, en un discurso de más categoría. (González, Núñez y Sanguinetti, 2021, pp. 214-215).

El escritor oriental Mario Benedetti destacó: «Las cosas, las vidas y muertes cercanas, el mundo exterior, le han servido a Maia para ver en sí misma, para hallar su lenguaje, su forma intransferible» (en Maia, C., 2021, s.p.). Durante el homenaje a Circe Maia en el Festival Internacional de Poesía de Córdoba (Argentina, 2013) con motivo de la publicación de *La pesadora de perlas, poemas de Circe Maia*, el periodista y escritor uruguayo Eduardo Galeano escribió: «[...] Es injusto, muy injusto, que tantos gustadores de la mejor poesía no hayan descubierto todavía a Circe Maia. La revelación será una alta alegría. Yo les envidio ese momento mágico. Que dure, siempre» (en Kercheval, J. L., 2015a, p. IX).

### 1.1. Justificación

La obra de esta autora despertó un gran interés personal, al enmarcarse en una época convulsa en la cual la vida cultural y literaria fue gravemente afectada. A pesar de las restricciones impuestas y la ausencia de su literatura en el currículum académico oficial, la posibilidad de apreciar sus textos se presentó como una oportunidad para el estudio de una poética que conecta la literatura con la filosofía. Partes de su poética comparten momentos históricos vividos desde una perspectiva común, convirtiéndose en un texto vivo y cercano.

La poeta pertenece a un linaje de mujeres uruguayas que exploraron y desarrollaron una vertiente filosófica de la literatura femenina, escapando de los temas y formas que eran atribuidos a las obras escritas por mujeres. En el caso de Circe Maia, esta diferencia es todavía más acentuada, al adoptar un lenguaje cotidiano que, sin embargo, encerraba en sí los

misterios de la filosofía. La crítica erudita ha creado una situación paradójica mediante la cual la obra de Maia ha sido considerada en términos favorables y, sin embargo, no ha tenido un papel divulgativo sobre la misma más allá de los círculos académicos. Por otra parte, la escritora uruguaya no disfrutó de la misma proyección internacional durante los años 60 y 70 –paralelamente respecto a la exclusión de muchas autoras durante el *Boom* y que duró en su caso una década más, los años 80– mientras otros escritores como Mario Benedetti, Eduardo Galeano o Cristina Peri-Rossi que sí pudieron salir del país durante la dictadura cívico-militar y aprovecharon esta libertad lograda en el extranjero para difundir sus ideas políticas y proyectos literarios.

Se considera importante resaltar que para el presente estudio se ha atendido especialmente a la contextualización histórica, social y política de un país en crisis cuya realidad determinó la producción literaria de su tiempo y especialmente la de la generación de escritores que emergió, la del 60, en la cual se encuentra Maia. Algunos de estos autores escribieron en su país y fueron leídos ampliamente a nivel nacional sin gozar del reconocimiento internacional de aquellos que, por circunstancias diversas, sí que pudieron salir y ser reconocidos a nivel mundial, y otros que también estuvieron, pero acallaron su voz. Circe Maia como mujer, filósofa y traductora, sufrió de una triple invisibilidad que ha perdurado hasta la actualidad, por ejemplo, con su exclusión de la antología *The Oxford Book of Latin American Poetry* publicada en 2009 (Fondebrider, 2010).

Esta escritora, como se ha expuesto, es una figura de relevancia tanto en su país como en el extranjero, con una amplia trayectoria –a lo largo de la cual varios de sus poemas han sido musicalizados y se convirtieron en parte integral del influyente canto popular uruguayo– y que, sin embargo, no ha tenido la atención que correspondería a una obra que explora –desde la complejidad de lo cotidiano– las cuestiones más elementales de la filosofía. Este trabajo es pues, un primer acercamiento a la literatura de Circe Maia, con el objeto de servir para futuras incursiones académicas en esta materia.

## 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

### 1.2.1. Objetivo general

- Demostrar el vínculo entre la obra poética de Circe Maia y la filosofía a través de la utilización del lenguaje cotidiano.

### 1.2.2. Objetivos específicos

- Explicar el contexto histórico, social y político que posibilitó la emergencia de la literatura uruguaya de mediados del siglo XX y su influencia de literatura de Circe Maia.
- Describir el papel de las editoras y publicaciones en la difusión de las obras nacionales e internacionales como origen de la disparidad en el reconocimiento literario.
- Establecer las propiedades del tiempo y sus consecuencias como tema metafísico en la poética de Circe Maia.
- Relacionar el tratamiento de la temporalidad en la obra de la autora con el de otros autores desde una perspectiva filosófica.
- Demostrar la centralidad del pensamiento por imágenes y el lenguaje cotidiano como recursos poéticos en la producción literaria de la escritora.
- Considerar la «poesía del compromiso» de la autora como consecuencia de un planteamiento filosófico vital.

## 1.3. Contexto histórico, social y político

Conocer la geografía y el contexto social y político uruguayo es esencial para la comprensión de la literatura de la escritora Circe Maia, así como de algunos episodios que marcaron su vida e influyeron su obra, como se podrá comprobar a lo largo del presente estudio.

### 1.3.1. Situación geográfica

Uruguay es un país que apenas supera los tres millones de habitantes y se encuentra entre dos naciones mayores en términos de población y extensión territorial, Argentina y Brasil. Su superficie, en la orilla oriental del río Uruguay, se divide en diecinueve departamentos, cuyos

paisajes –a excepción de la capital, Montevideo– se caracterizan por el predominio de las explotaciones agrícolas y ganaderas, con un relieve de suaves ondulaciones.

### 1.3.2. Pacificación de Uruguay y reformas educativas

Tras el final de los conflictos entre *blancos* y *colorados*, partidarios del Partido Nacional y del Partido Colorado, respectivamente, se produjo la pacificación del país, sumido en guerras civiles hasta 1904. Se inicia así un periodo de modernización a través de la consolidación de la democracia y el advenimiento de la reforma social, laboral y educativa que junto a un sostenido crecimiento económico durante aproximadamente treinta años (1903-1930) convirtieron a Uruguay en un país moderno y cosmopolita (Sagasetta Dañobeytia y Pollero Beheregaray, 2019).

La transformación del Uruguay rural decimonónico en una nación culta y abierta del siglo XX tuvo su antecedente y punto de apoyo en la figura de José Pedro Varela, escritor, periodista y político oriental que abogó por las reformas educativas y que desde 1876, como director de Instrucción Pública, impulsó. Gracias a sus esfuerzos se promulgó el Decreto-ley de Educación de 24 de agosto de 1877 con el que, junto a otros actos legislativos, lograría su visión de una educación laica, gratuita y obligatoria, consagrando la enseñanza primaria como un derecho accesible para todos los ciudadanos, en todo el territorio del país (Carreño Rivero, 2010). Según Melendres (2002) en 1908 la tasa de alfabetización era de 64,56%, mientras que en 1963 ya se situaba en 90,53%. El proyecto vareliano de naturaleza secular y con el objetivo democratizar la enseñanza fue la fuerza que posibilitó el posterior desarrollo de una fuerte formación filosófica en la sociedad uruguaya, tradición que imprime en Circe Maia la importancia de la misma y que la convertiría años más tarde, en docente de esta disciplina.

Para la universalidad de la educación secundaria pública habría que esperar, dado que permaneció ligada a los estudios superiores de la Universidad de la República hasta 1934, a pesar de que la primera institución de enseñanza secundaria pública, el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo se había inaugurado en 1911 –instituto donde estudiará Circe Maia años más tarde– la separación legal entre esta y la enseñanza superior de la Universidad de la República solo se dio en 1934, por lo que el proceso de universalización de la educación secundaria fue posterior al de la pública (Ministerio de Educación y Cultura [MEC], 2014, pp.

79). Otros dos actos legislativos en la historia educativa de Uruguay fueron la aprobación de la ley de Creación de Liceos Departamentales de 1912 que extendió la educación media al resto del país –primero en las capitales departamentales, como el de Tacuarembó, donde Maia será profesora de filosofía– y la Ley 5.383 «de exoneración del derecho universitario de matrícula y de exámenes» de 1916 que estableció la gratuidad de la educación secundaria (MEC, 2014, p. 91). Con el objetivo de ampliar la cobertura de la misma entre la población trabajadora, se crearon en 1919 los liceos nocturnos (p. 91).

Cabe destacar que la formación de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres, dirigida por la doctora Clotilde Luisi no impuso un modelo normativo de separación de sexos –que era esencialmente mixto– sino que se concibió como una alternativa formativa para aquellas jóvenes cuyos padres se oponían a su coeducación (p. 90-91). Estas reformas incrementaron rápidamente el número de alumnos matriculados, entre 1912 y 1934 esta cantidad aumentó un 507,5% y favoreció la creación de un tejido social culto –de administradores, funcionarios, docentes y profesionales liberales– suficientemente numeroso, que apreciaba el arte y la literatura (pp. 91-92). La gratuidad de los estudios universitarios sería establecida en 1958 (Ley Orgánica de la Universidad de la República – N.º 12.549, 1958).

### 1.3.3. Un país en crisis

La vitalidad de la economía uruguaya se mantuvo relativamente estable durante las primeras seis décadas del siglo XX, con la excepción de los años treinta cuando sintieron las consecuencias de la crisis de 1929. Los efectos adversos de la crisis mundial junto a los enfrentamientos dentro del ejecutivo bicéfalo, dividido entre el presidente Gabriel Terra y el Consejo Nacional de Administración por medidas económicas, llevaron al primero a imponer el primer quiebre del orden constitucional del siglo XX mediante un golpe de estado en 1933. Se promulgó una nueva constitución impulsada por Terra en el año siguiente que sustituyó a la de 1917 y se mantendría vigente hasta en 1942, año el cual entró en vigor una nueva constitución y se restauraron las garantías constitucionales. Un primer pico inflacionario del 48,55% en 1959 seguido de otros como el de 135,90% en 1967 (Brum, Román y Willebald, 2014), junto a las tensiones políticas nacionales e internacionales en el marco de la Guerra Fría entre los EE. UU. y la URSS constituyó un terreno fértil para el creciente autoritarismo del

Poder Ejecutivo y el surgimiento de sectores de la izquierda política, destacando el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), que cuestionaron su legitimidad. En 1971 surgió el Frente Amplio, agrupando a las principales fuerzas políticas de izquierda y centroizquierda que continuaron participando en el proceso electoral e institucional, presentándose a las elecciones generales de ese año.

#### 1.3.4. La dictadura cívico-militar (1973-1985)

En la madrugada del miércoles 27 de junio de 1973 se anuncia, mediante todas las radioemisoras de la nación, la disolución de las cámaras y la constitución de un Consejo de Estado nombrado por el presidente, Juan María Bordaberry. Esta acción, tomada como el inicio de doce años dictadura simplemente oficializó la preeminencia de las Fuerzas Armadas en la política nacional, así como la suspensión de las garantías y libertades individuales que se había iniciado durante la breve presidencia de Óscar Diego Gestido (1967) y continuado durante la de su vicepresidente Jorge Pacheco Areco (1967-1972) y que por lo tanto antecedió al quiebre institucional (Martínez Vázquez, 2019, pp. 42-43), como evidencian varios poemas de Circe Maia, como por ejemplo «He visto» (1970).

Como fue mencionado anteriormente, el esposo de Circe Maia, médico de profesión, fue detenido en 1972, bajo el cargo de haber «atentado contra la constitución en el grado de conspiración», acusado de conocer y prestar apoyo a integrantes del MLN-T, por lo que sería encarcelado durante dos años (Bernabé y Routín, 2018; Martínez Vázquez, 2019). La escritora sería destituida de forma fulminante por vía telefónica de su cargo de profesora de educación secundaria al año siguiente, pudiendo ejercer nuevamente la docencia apenas en 1985, año de la restauración democrática en Uruguay.

#### 1.4. Generación del novecientos y origen editorial

A continuación, se expondrá brevemente el origen y evolución de la tradición literaria en Uruguay desde finales del siglo XIX, hasta la Generación del 60, a la cual pertenece Circe Maia. Se incluyen además datos relevantes que indican el ritmo y naturaleza de los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad y que serían reflejados en la literatura del país, así como en la producción de la autora estudiada.

#### 1.4.1. Generación del novecientos

La transición del siglo XIX al siglo XX en Uruguay estuvo marcada –como se ha visto anteriormente– por profundos cambios políticos, económicos y educativos. En el plano literario la generación del novecientos es la primera de autores del siglo XX, comprendiendo aquellos escritores nacidos entre 1868, fecha de nacimiento de Javier de Viana y Carlos Reyles, y 1886, fecha de nacimiento de Delmira Agustini. Este grupo de escritores florece en los años del cambio de siglo y publica la mayoría de sus obras en el periodo 1895-1925.

Si bien la generación del novecientos no tuvo una figura central o líder, muchos de ellos incursionaron en el modernismo y frecuentaron los cenáculos que surgieron en Montevideo. Romiti (2019) afirma que «María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini han sido consideradas como las poetisas fundacionales de la literatura uruguaya, sin embargo, el interés de la crítica se ha volcado mayoritariamente a la segunda, quedando la primera en un lugar de marginación, que a partir de la difusión digital de su archivo es posible revertir» (p. 10). Delmira Agustini junto a Juana de Ibarbourou darán lugar a una poética centrada en los temas amorosos, mientras que María Eugenia Vaz Ferreira inaugura una sucesión de *escritoras-filósofas* en la cual se inscribe Circe Maia.

#### 1.4.2. Origen editorial

El primer antecedente de la edición en Uruguay se inicia en el periodo posterior a la independencia, con la publicación en 1835 de *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya* por la Imprenta Oriental San Fernando II, que fue, además, la primera colección de poesía en el nuevo país (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022). Cabe destacar la inclusión en esta obra de Petrona Rosende (1787-1863), considerada como la primera mujer poeta de Uruguay y la primera mujer periodista en el Río de la Plata, con la publicación del periódico feminista *La Aljaba* publicado entre 1830 y 1831 (Auza, 2004).

El proceso de creación las primeras editoriales en el territorio de la República tienen como figuras centrales los inmigrantes españoles procedentes de Galicia, Antonio Barreiro y Ramos

(1851-1916) y Francisco Vázquez Cores (1848-1914), que llegaron a Montevideo en 1867 y 1875, respectivamente (Guedes Marrero, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022).

En 1871 Antonio Barreiro y Ramos abrió la librería «Librería Nacional» y tres años más tarde –inaugurando la tradición editorial en Uruguay– editó las obras *Constitución de la República Oriental del Uruguay: Sancionada por la Asamblea General Constituyente y Legislativa el 10 de setiembre de 1829* y *Constituciones vigentes de los principales estados de América, precedidas de una reseña histórica de los mismos*, escrito por D. R. Coronel y Ortiz y D. Hilario de Aparicio (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres, y Gutiérrez Yanotti, 2022). Esta librería se convertiría también, a partir de la década de 1880 en un espacio de encuentro «La tertulia de Barreiro» donde se reunían importantes figuras de la política e intelectualidad orientales como, por ejemplo: el escritor, periodista y diplomático Juan Zorrilla de San Martín, el futuro presidente José Batlle y Ordóñez y Paulina Luisi, primera mujer en iniciar sus estudios de medicina en la Universidad de la República (1900), graduándose en 1908 (Cuadro Cawen, 2021).

En 1883 Francisco Vázquez Cores fundó la librería «Librería Universal», editando por primera vez en 1885 con el inicio de *Colección de Zoolojía [sic] popular* y la publicación de *Jeografía [sic] de la República Oriental del Uruguay*. En este establecimiento situado en la Avenida 18 de julio, se reunían personalidades como el escritor y periodista Eduardo Acevedo Díaz; el escritor y político José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira –hermano de María Eugenia– escritor, filósofo y futuro rector de la Universidad de la República (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022).

Tanto «Librería Nacional» como «Librería Universal» fueron exitosas y continuaron editando, salvo algún año, cada vez más libros; parte de este crecimiento editorial se debió a la reciente aprobación de las primeras reformas educativas de José Pedro Varela en 1876 lo cual, al incrementar el número de escuelas, maestros y alumnos, provocó el aumento la demanda de material escolar y docente, destacando los cuadernos caligráficos (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022).

Destaca también en el mercado literario y editorial la figura del italiano Orsini Bertani (1869 - 1939) durante el primer cuarto del siglo XX, creando la librería –que también funcionó como espacio de encuentro literario– «Librería Moderna» ubicada en la actual calle Bartolomé Mitre de la capital uruguaya (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022).



Durante estos años –correspondientes al apogeo de la generación del novecientos– y los siguientes hasta el boom editorial de los años 60, la edición de libros será reducida, cuyo consumo se circunscribe, de modo general, a la élite intelectual y cultural del país. Este escenario resultó ser más propicio para la proliferación de revistas como *Revista del Salto* (1899-1900), *Vida Moderna* (1900-1903), *Pegaso* (1918-1924), *Alfar* (1923 -1955), *Teseo* (1923 -1928), *La Cruz del Sur* (1924-1931), *La pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931), entre otras. Con un incremento en la impresión de libros por el aumento de matriculados en la educación secundaria, la situación general del panorama literario se mantuvo estable hasta la aparición de la generación de 45.

## 1.5. Generación del 45

### 1.5.1. Los escritores

La modernización de la sociedad uruguaya –con el voto femenino, ejercido por primera vez en Uruguay y Latinoamérica el 3 de julio de 1927 por Rita Rebeira, inmigrante brasileña de noventa años (Corte Electoral, 2017)– y los cambios políticos, sociales y económicos que continuaban transformando al país, así como la experiencia de la dictadura de Terra, iniciada en 1933 y el empeoramiento de la situación internacional con el estallido de la Guerra Civil Española en 1936, el comienzo de la Segunda Guerra Sino-Japonesa en 1937 tras el incidente del Puente de Marco Polo y el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939, provocaron una nueva oleada de inmigración y la conmoción de la sociedad uruguaya.

Entre los autores de la generación del 45 y relacionados con esta podemos nombrar: Felisberto Hernández, Esther de Cáceres, Líber Falco, Juan Carlos Onetti, Carlos Real de Azúa, Mario Arregui, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi, Ida Vitale, Manuel Flores Mora, María Inés Silva Vila, entre otros.

Los autores de la generación del 45 –nombre otorgado por el ensayista y crítico Emir Rodríguez Monegal– o generación crítica –término acuñado por el escritor y crítico Ángel Rama–, se caracterizan de forma general por asumir un mayor compromiso con la realidad, el reflejo de la misma en la literatura y un sentido de independencia respecto a las instituciones y favoritismos (Maggi, 1968). Es por ello por lo que, a diferencia de varios autores anteriores, cuya obra no era accesible a las masas en forma o contenido, sus textos no fueron comprados

de forma casi exclusiva por organismos oficiales, sino que trascendieron esos círculos y renovaron la naturaleza de la literatura nacional. Sus obras comprenden varios géneros como la filosofía, la crítica, el teatro, las artes plásticas o la música; fue un grupo heterogéneo al adoptar puntos de vista distintos, pero les une su análisis crítico de su tiempo y su elevada exigencia intelectual (Maggi, 1968).

### 1.5.2. Las publicaciones

En este periodo surgen nuevas revistas como *Asir* (1948-1959), *Número* (1949-1955; 1963-1964), *Escritura* (1947-1952), *Clinamen* (1947-1948), *Tribuna Universitaria* (1955-1963) y *Marcha* (1939-1974), esta última determinante en la configuración la producción literaria de Uruguay tomándose como puntos clave su fundación por Carlos Quijano y la publicación de *El pozo*, libro de Juan Carlos Onetti, en 1939. La llegada de intelectuales españoles exiliados como Rafael Alberti (1940), León Felipe (1947), José Bergamín (1947) y Juan Ramón Jiménez (1947-48), facilitó y fomentó la aparición de estas revistas, enriqueciendo a la lengua y literatura españolas en Uruguay (Oviedo Pérez de Tudela, 1992).

Entre los autores de la generación del 45 y relacionados con esta podemos nombrar: Felisberto Hernández, Esther de Cáceres, Líber Falco, Juan Carlos Onetti, Carlos Real de Azúa, Mario Arregui, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi, Ida Vitale, Manuel Flores Mora, María Inés Silva Vila, entre otros.

## 1.6. La generación del 60

### 1.6.1. Los escritores

La generación del 60 –también llamada generación de la Crisis– continúa la labor crítica de la generación anterior, con énfasis en la problemática social y política, causada por el deterioro del sistema en el cual habían crecido y cursado sus estudios. La situación internacional era compleja con la Guerra Fría entre los EE. UU. y la URSS, la Revolución Cubana, la inestabilidad institucional provocada por el derrocamiento de gobiernos democráticos y su sustitución por regímenes autoritarios, así como por el constante y prolongado incremento de la tasa de desempleo y los picos inflacionarios en el país rioplatense. Entre los numerosos autores que

conforman esta generación son: Juan Fló (1930-2021), Mercedes Rein (1930-2006), Circe Maia (1932-), Sylvia Lago (1932-), Marosa di Giorgio (1932-2004), Hiber Conteris (1933-2020), Benjamín Nahum (1937-), Eduardo Galeano (1940-2015), Cristina Peri-Rossi (1941-), Jorge Ruffinelli (1943-) y Hugo Achugar (1944-), entre otros.

Los escritores de esta generación, según Aínsa (1993, p. 19): «Se habían formado en la mejor tradición europea y norteamericana y descubrían la eclosión de la literatura latinoamericana a escala continental». A estos autores les caracteriza pues, su amplia formación y rigor intelectual que les dotó de un carácter cosmopolita y se distanciaron de la narrativa tradicional que había sido continuada por sus antecesores del 45 –cuyos personajes se basaban en el modelo gauchesco y la suscripción pública– permitiéndoles abordar, desde la cercanía del pensamiento, las realidades y desafíos sociales que les tocaron vivir. Entre los escritores de la generación del 45 que se adaptaron a estas nuevas dinámicas se encuentran Mario Benedetti y Gladys Castelvechi (1922-2008).

Gran parte de los autores de la generación el 60 adoptaron un compromiso con la sociedad y sus preocupaciones, haciendo que sus obras se encontraran en las casas de los uruguayos. La utilización de los géneros literarios para la denuncia de aquellas situaciones que consideraban injustas los llevó al enfrentamiento con las autoridades y la prohibición de sus publicaciones, como fue el caso de *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Galeano (Romero, 2015) o la detención de cinco importantes escritores e intelectuales, entre los cuales se encontraba Onetti y Carlos Quijano, editor de *Marcha* (*A Leading Writer Is Held in Uruguay*, 1974).

La novelista, crítica literaria y catedrática Sylvia Lago afirmó en la entrevista «¿Qué escriben las mujeres uruguayas hoy?»:

En el período dictatorial la mujer tuvo una representatividad importante. Yo me quedé en el Uruguay y como otras poco pude publicar. Preferí no hacerlo en ese período, por razones de seguridad, pero también como una forma de protesta. Algunas escritoras, sobre todo las que estaban en el exilio como Cristina Peri-Rossi, daban su mensaje desde fuera del país. Las que nos quedamos, como Mercedes Rein y yo, no podíamos editar porque nos sacaban los libros de las librerías, e inclusive se corría riesgo de vida (Flori, 2002).

La dictadura cívico-militar impactó la producción literaria en Uruguay y limitó la carrera literaria de autores que no salieron del país durante su vigencia –como es el caso de Sylvia Lago, Circe Maia, Mercedes Rein o Gladys Castelvecchi– siendo estas dos últimas encarceladas.

La literatura de la generación del 60 trascendió las fronteras del libro impreso, logrando expresarse también a través de la música o del teatro. El canto popular uruguayo, nutrido de la profundidad y habilidad comunicativa de la tradición nacional y gauchesca, del vigor y claridad intelectual de textos de escritores orientales como Mauricio Rosencof (1933-), Líber Falco, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Benavides (1930-2017), Circe Maia, y otros internacionales como los españoles Rafael Alberti y Miguel Hernández fue una pieza clave de esta generación y de su expresión cultural y social. (Oviedo Pérez de Tudela, 1992).

Destacan los cantautores y letristas Ruben Lena, Aníbal Sampayo, Víctor Lima, Carlos Molina, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Braulio López, José Luis Guerra, José Carbajal, Héctor Numa Moraes, Jorge Lazaroff, entre otros. La murga<sup>1</sup> –con una larga trayectoria en Uruguay– fue también un importante instrumento contestatario, incluso durante la dictadura cívico-militar.

### 1.6.2. Las publicaciones

En 1960 aparece la revista *Siete Poetas Hispanoamericanos*, fundada por Nancy Bacelo (1931-2007) y que contó con la colaboración de Circe Maia y Washington Benavides; dos años más tarde, dirigida en un primer momento por Ruben Yakovksi, aparece la revista *Aquí poesía*. En 1961 se celebró por primera vez la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías nuevamente por iniciativa de la escritora uruguaya Nancy Bacelo junto a otros organizadores como el español Benito Milla, quien fundó la editorial Alfa en 1958 (Maggi, 1968). Estos dos proyectos tuvieron un papel fundamental en la promoción y diseminación de las obras de autores nacionales, al atraer cada vez más asistentes, disminuir los costes y precios de los libros y reorganizar el mundo editorial en el país rioplatense. Se produce un boom editorial y

---

<sup>1</sup> La murga es un importante componente de la cultura uruguaya, formando parte de la identidad nacional. Las comparsas - grupos - de la murga uruguaya suelen estar compuestos por doce a veinte personas (tanto hombres como mujeres). Su carácter satírico la convirtió en una de las pocas fuentes de expresión relativamente libres durante la dictadura cívico-militar de 1973-1985, al abordar temas de índole social, cultura, económica y política. El periodo de mayor actividad de las comparsas tiene lugar durante el carnaval.

artístico, donde las obras literarias adquieren un papel central en los medios de comunicación, especialmente en la televisión (Maggi, 1968).

El público uruguayo se interesaba cada vez más por la literatura nacional del momento y los temas que esta trata, teniendo un nivel formativo adecuado para comprender el planteamiento crítico que ofrecía en los trabajos literarios; la aparición de los libros populares provocó que, en 1967, hubiera ya más lectores que espectadores de fútbol (Maggi, 1968). La sociedad uruguaya puede y quiere leer, muchos escriben y el mercado literario crece vigorosamente, dando lugar a una pujante industria editorial y la proliferación de varios espacios de encuentros culturales, literarios y artísticos que se mantienen en la actualidad.

Mientras tanto –al otro lado del Atlántico, en España– se producía una revolución silenciosa en el mundo editorial durante el segundo franquismo (1959-1975) alimentada por la creciente liberalización económica a partir de la aprobación del Plan de Estabilización de 1959 y la gradual relajación de la censura que culmina con Ley 9/1975, de 12 de marzo.<sup>2</sup>

La principal figura que impulsó este cambio fue la catalana Carmen Balcells, quien posibilitó la difusión internacional de autores latinoamericanos que en su ausencia no hubieran sido publicados en el extranjero o no hubieran logrado el nivel de reconocimiento –llegando al estrellato en algunos casos– que muchos de ellos disfrutaron (Blitzer, 2015). El papel de esta mujer, agente literaria española, fue decisivo –al igual que lo había sido un siglo antes el de sus compatriotas en la creación de la industria editorial uruguaya, como fue mencionado anteriormente– para la proyección internacional de autores de esta generación como Eduardo Galeano y Cristina Peri-Rossi que lograron un reconocimiento en el extranjero que no alcanzarían otros autores, y especialmente autoras, como Circe Maia, que permanecieron en el país. Se concluye, por lo tanto, que las interacciones entre las dos orillas –la conexión transatlántica– continuó siendo un elemento crucial en la diseminación y la selección de personalidades y estilos literarios.

---

<sup>2</sup> Para leer el texto completo de la Ley 9/1975, de 12 de marzo, del Libro, se puede consultar el siguiente enlace del Boletín Oficial del Estado: <https://www.boe.es/eli/es/l/1975/03/12/9>.

## 2. Metodología

### 2.1. Búsqueda y selección bibliográfica

Se inicia el proceso de selección y obtención de obras, textos, publicaciones, revistas y material complementario para la elaboración del presente estudio sobre Circe Maia. Tras la valoración de la disponibilidad de las fuentes bibliográficas dedicadas a la producción literaria de la autora, se decide tomar como base el estudio de su obra poética, en concreto, de los siguientes títulos: *En el tiempo* (1958), *Presencia Diaria* (1964), *El puente* (1970), *Cambios, permanencias* (1978), *Dos voces* (1981), *Destrucciones* (1987), *Superficies* (1990), *De lo visible* (1998), *Breve sol* (2001), *Dualidades* (2017) y *Voces del agua* (2020). Se emplean además las siguientes antologías: *Múltiples paseos a un lugar desconocido* (2018), *Obra poética* (2018) y *Transparencias. Antología poética* (2018).

Se ha tenido acceso a las ediciones originales de cada una de sus obras hasta 2001, publicados bajo la licencia *copyleft* Creative Commons BY NC 4.0 Internacional con motivo de la celebración de su octogésimo séptimo aniversario, las cuales son difíciles de obtener en librerías e incluso bibliotecas. También se han empleado fuentes primarias, como, por ejemplo, entrevistas realizadas a la escritora en Montevideo y en su residencia en Tacuarembó, entrevistas telefónicas en programas de radio, conferencias en las que ha participado la escritora y testimonios de cantautores contemporáneos.

Una vez reunida la obra poética de Circe Maia se procede a la minuciosa lectura de sus poesías, seleccionando las antologías según las características relevantes que se presentan, como así también sus prólogos y comentarios. Durante estas lecturas se tiene presente en todo momento el contexto social, político y cultural en el cual se ubica la obra de la autora. De este modo es posible establecer e interpretar el tiempo y el espacio descritos en estos textos.

Se procede, además, a la lectura en paralelo de las publicaciones que se producen en revistas, periódicos, artículos de otros escritores coetáneos que escribían sobre lo social y lo cultural de la época en la que se enmarcan cada una de ellas, permitiendo relacionarlas con su obra y contrastar sus percepciones. Es importante considerar la producción literaria de sus contemporáneos y los cambios que se van produciendo en la literatura de este país, siempre condicionada a la situación social, política, económica y cultural del mismo. Se consultan también las publicaciones de estudios literarios de la época a partir de la fecha de publicación

de su primera obra adulta *En el tiempo*, es decir, la opinión de la crítica que ha acompañado su obra desde 1958.

Tras la determinación de los ejes temáticos que definen la poética de Circe Maia, se extraen los textos y poemas que son determinantes para el estudio de estos. Después de la identificación de los puntos esenciales de la temática de su poesía, se procede a relacionar y contrastar la obra de Circe Maia con las de otros autores desde una perspectiva filosófica. Para ello se seleccionan y se organizan libros, textos y estudios críticos sobre la obra poética del escritor español Antonio Machado, el teólogo y filósofo Agustín de Hipona y la autora polaca Wisława Szymborska. Se busca identificar los nexos filosóficos y demás características específicas compartidas. Del autor español, se tendrán en cuenta para el presente estudio comparativo las obras: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, *Campos de Castilla* y *Soledades. Galerías. Otros poemas*.

La preocupación manifestada por el teólogo y filósofo nómada Agustín de Hipona, para quien el tiempo y la memoria ocupaban gran parte de su atención, es compartida por la autora y profesora de filosofía uruguaya. Les une, de este modo, también su formación humanística y amplio conocimiento filosófico. La obra del escritor norteafricano seleccionada para este análisis comparativo es *Confesiones*.

Circe Maia y Wisława Szymborska comparten su interés por la temática de carácter filosófico, la búsqueda de la precisión en la poética y el gusto por el arte –especialmente la pintura–. Para la valoración comparativa entre las dos autoras, se empleará la antología *Antología poética* de la escritora polaca.

## 2.2. Enfoque

El enfoque empleado en el presente estudio es el cualitativo, formulando las hipótesis centrales del análisis durante la consulta de la bibliografía pertinente como fue detallado anteriormente. El propósito de este enfoque es el de identificar los rasgos característicos de la poética de Circe Maia para dar respuesta a los objetivos indicados mediante el estudio de su relación y de su contextualización, describiendo e interpretando los fenómenos asociados a su producción literaria. Las hipótesis propuestas son analizadas y confrontadas minuciosamente para lograr una mejor comprensión de las fuerzas involucradas –los

acontecimientos históricos y sociales, circunstancias personales e intereses académicos– para obtener una imagen general pero no por ello menos detallada de la poética de la autora durante todo su periodo de actividad literaria.

Para lograr la correcta contextualización de la obra de la autora, se procede a la exposición de los fenómenos políticos, económicos y literarios que marcaron la intelectualidad uruguaya hasta la madurez artística de Circe Maia. Es posible de esta manera comprender la emergencia de la literatura uruguaya de mediados del siglo XX, en especial la de la generación del 60 a la que pertenece Circe Maia; mostrar la evolución generacional de la producción literaria en el país desde sus orígenes en el siglo XIX hasta la década de 1960 y la importancia de las editoriales y publicaciones en la difusión de las obras nacionales así como el condicionamiento de las distintas vertientes literarias, cada una expresando una preocupación distinta en el autor o, como ocurre en la generación del 60, de la sociedad.

Una vez se ha establecido la posición de la obra de Maia en el plano histórico, se procede a la exploración de algunos de sus textos para descubrir y establecer las propiedades del tiempo y sus consecuencias como tema metafísico; la comparación del tratamiento de la temporalidad en su obra con la de otros autores desde una perspectiva filosófica; la importancia del pensamiento a través de imágenes y del lenguaje cotidiano como recursos poéticos y la poesía del compromiso como consecuencia de un sólido planteamiento filosófico. Todos estos elementos convergen en el estrecho vínculo entre la obra poética de la autora y la filosofía, sirviéndose del lenguaje cotidiano como vehículo de la misma.

### 2.3. Alcance

El alcance del presente estudio, como manifestará con mayor profundidad el estado de la cuestión, es de tipo exploratorio al tener como objeto de investigación una escritora poco conocida fuera de su país desde una perspectiva que conjuga el análisis riguroso de su producción literaria con la finalidad de su expresión filosófica mediante la misma. Se ha consultado bibliografía académica con enfoques innovadores sobre su obra, introduciendo nuevos interrogantes y sus correspondientes respuestas explicativas, buscando allanar el camino para la realización de nuevos y más exhaustivos estudios con el fin de mejorar la comprensión de esta autora y elevar su perfil literario para alcanzar un carácter global.



### 3. Marco teórico

Para el estado de la cuestión se tomarán como referencia los principales temas de los cuales se ha ocupado la crítica erudita sobre la obra de la escritora Circe Maia: el tiempo, el lenguaje cotidiano dialógico, el pensamiento por imágenes, la filosofía poética y la poesía del compromiso. Todas estas temáticas han sido abordadas con mayor o menor profundidad y se encuentran reunidas en el único libro completo de estudios de su obra *Circe Maia, palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra* y las revistas especializadas en las que han participado los mismos académicos. Todo ello contribuye a la elaboración de un primer acercamiento sobre el estado de la investigación actual sobre Circe Maia y crear nuevas líneas de estudio, sobre las cuales se avanzará en el apartado de desarrollo.

#### 3.1. El tiempo

El tiempo es uno de los temas que ha despertado el interés de la crítica literaria que se ha reunido en torno a la obra poética de la autora. Para ello se comentarán brevemente algunos de los análisis realizados por diversos académicos sobre esta temática. En general, cabe señalarse que el tiempo ha sido y continúa siendo un tema central en la literatura, dejando su impronta en las tradiciones orales y escritas de innumerables culturas a lo largo de la historia. Su tratamiento ha variado según las épocas, movimientos y autores, abordándose la cuestión de la temporalidad desde ópticas muy distintas. Heráclito de Éfeso, filósofo presocrático, reflexionó profundamente acerca del tiempo llegando a la conclusión que el cambio era indispensable para el sentido de la existencia. De lo poco que se ha conservado de sus enseñanzas, destaca el siguiente aforismo: «nadie se baña dos veces en el mismo río» (Bernabé y Routín, s.p.). Tras ese instante, el río y la persona ya no son los mismos –aunque así lo parezca– redefiniéndose en una sucesión infinita de transformaciones en el cauce que es el espacio y el ritmo que es el tiempo. La poética de Circe Maia participa al lector de estos signos que se producen y son, sin embargo, casi imperceptibles a los sentidos, pero necesarios para descubrir y comprender el mundo, lo real.

Por su parte, el teólogo cristiano Agustín de Hipona consideraba que ni el pasado ni el futuro existían dado que surgían del devenir del presente y que por tanto pertenecían a la mente del hombre. Varios siglos más tarde, el escritor argentino Jorge Luis Borges expresó a través de Yu Tsun en su *El jardín de senderos que se bifurcan* su desasosiego por el carácter isotrópico

que atribuía a la temporalidad: «[...] Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; [...]». El autor de *El Aleph* escribió: «El porvenir es tan irrevocable / Como el rígido ayer. / [...] / Cuyo libro es el tiempo /», en «Para una versión del “I King”», poema consagrado a una de las fuentes de sabiduría ancestral del mundo sónico, el Yi Jing (en Wilhelm, 2017, s.p.). En la edición de la Editorial Sudamericana de este título, el traductor J. D. Vogelmann refiere en la Presentación que: «Richard Wilhelm lo trata así expresamente: como libro sapiencial es fuente de una irreversible sabiduría de la vida que consiste fundamental en lograr la armonía del individuo con el cambiante fluir de las corrientes universales; en adaptarse –activa o pasivamente según lo dicte el *tiempo* dado– a los *cambios*, las mutaciones del acontecer» (2017, p. 11). Al igual que para estos escritores y con algunas innovaciones propias, el tiempo, sus modos, formas y los cambios que en él acontecen constituyen una parte fundamental de la producción literaria de Circe Maia.

Según Bellas (2021), Circe Maia y Antonio Machado comparten su preocupación por el tiempo: «El tiempo se percibe como problemático cuando su paso no solo implica destrucción y finitud, sino también y, sobre todo, cuando es señal de lo irreversible, de lo infranqueable» (p. 136). La docente destaca el carácter destructivo adoptado por el tiempo en las obras de ambos escritores, en los que los relojes que marcan su compás están presentes en todo momento y su presencia es apreciable en los ínfimos sentidos de la vida: «Que se escape el sol sobre la hoja / el mosquito en el aire / ronco motor doblando la esquina / y en el paladar el gusto del durazno» (p. 136). Se concluye que el tiempo actúa como un «ladrón» enmascarado, que permanece atento y al constante acecho en cada partícula del universo.

Por su parte, Sanguinetti (2021) coincide con Bellas (2021) y reafirma la influencia de Antonio Machado en la poesía de Circe Maia, acrecentando dicha comparación a través de una simbología común, empleada para la representación de la fugacidad del tiempo y las manifestaciones de este. Menciona, por ejemplo, su presencia en elementos de la naturaleza: «En [...] Machado la existencia está hecha de tiempo y una amplia simbología lo retrata: caminos, fuentes, agua, ríos... También en [...] Maia el río y el agua son elementos [...] de su mundo poético» (p. 187). Para la escritora el agua adquiere una significancia primordial, siendo el eje vertebral de muchas de sus composiciones, especialmente aquellas

pertenecientes a su poemario *Voces del agua*, en el que se reúnen *Poemas de la lluvia*, *Poemas del Río-mar*, *Fluir del tiempo* y *El viaje a Laureles*.

Circe Maia se refiere a su poesía como una forma de descubrir lo que forma parte de la constante de su obra, el tiempo adquiere una concreción dramática y su poética produce una consciencia omnipresente de las distintas formas de destrucción que supone. Los espacios o momentos padecen esta destrucción, por ejemplo, el momento presente ya deja de serlo con el solo pronunciar la palabra presente. Este proceso destructivo culmina en la destrucción última, la muerte, que al ser un estadio más del mismo es tratada desde la cercanía. Entonces, ¿qué es el tiempo? Esta es una pregunta sin respuesta desde su formulación en los diálogos filosóficos de la antigüedad. La escritora refiere: «pienso en San Agustín, al que tanto le preocupó el tiempo». La necesidad de mantener el momento presente con los sentidos, dejando de existir ese ínfimo instante. El pasaje del tiempo en Circe Maia está envuelto de cotidianidad –al cual la autora cuestiona– sin obtener respuesta aparente.

### 3.2. Lenguaje cotidiano dialógico

Techeira (2018) define a la poesía de Circe Maia como «entrañable» según escribe en su prólogo de *Transparencias*: «En él quedan contenidos los aspectos característicos de su obra: [...] la calidez, la honestidad y una sensibilidad comprometida con todo aquello que abarca por medio de la palabra» (p. 7). El lenguaje cotidiano es utilizado por la poeta en todas sus obras, caracterizándose por ser preciso, abierto al diálogo, comunicante y en tono conversacional, aunque no por ello menos cuidado. Su poesía evade las formas y estructuras que se alejan de una conversación. La escritora dialoga con el mundo, reflexiona e interpela al lector haciéndole partícipe de la complejidad de lo cotidiano.

Por su parte, Machado (2018) destaca en su artículo que:

Hace ya bastante tiempo que la crítica ha reconocido la entrañable relación que la obra de Circe Maia establece con el mundo de lo cotidiano. Buscando diferenciarse así de aquella concepción – al estilo de cierto espectro modernista, que entiende la poesía como ámbito o espacio sagrado a partir de la cual superar, enfrentar o negar nuestra existencia ordinaria y cotidiana [...] (p. 25)

Bravo (2019) profundiza sobre la forma o tono que «[...] remedia el “ir diciendo” de una conversación o de un discurrir interno de la hablante poemática en ese instante de fluidez en el que el pensamiento mana en silenciosa naturalidad» (p. 18). La poesía de Circe Maia invita a la reflexión, y a través de las pausas conversacionales, permite al lector ser cómplice de la dialógica que presenta. Su obra desprende el caminar pausado, sereno y cordial en el que la poesía intenta aproximar y redimir la sustancia propia de la vida.

La profesora e investigadora María del Carmen González (2021) sostiene que una de las características fundamentales de la poesía de Circe Maia es la oralidad: «Una de las apuestas centrales de la poesía de Circe Maia es la oralidad para mostrar el pensamiento de forma más directa, menos mediada, por la escritura es “actividad segunda”, es *lo otro* de la vida misma» (p. 40). La escritura adopta esta nomenclatura, de «actividad segunda» dado que la autora ha manifestado en varias ocasiones que la poesía queda en un segundo plano, anteponiéndose a esta su condición de docente de filosofía en la enseñanza secundaria. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo surge la poesía en Circe Maia?

En el artículo *Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)* publicado en *El Español*, el periodista Álvaro Valverde (2019, s.p.) refiere que: «Como ella mismo dijo: “El poeta no piensa por ideas sino por imágenes a la vez sonoras, visuales y conceptuales”. En la mirada (que piensa) se cifra lo mejor de esta poesía de la meditación contemplativa y ascética». La poesía de la escritora uruguaya parte de la observación y su contacto directo con el mundo, hablamos del pensamiento por imágenes.

Podemos entonces concebir la poesía como un tipo más de pensamiento, como lo pueden ser la música, el arte o cualquier otra representación de ideas que engendre otras nuevas con mera presencia. Esta es la significancia de la filosofía en la obra poética, de germen del intelecto entre los versos de una composición –hecho que quedará probado con el análisis de la «poesía comprometida» y la influencia que tuvo en el canto popular uruguayo–. En Circe Maia la poesía surge a partir de diferentes fuentes, como, por ejemplo, la percepción, las imágenes, el «darse cuenta y ver» que algo está sucediendo. Estos elementos son responsables por una «inquietud» e «incomodidad» que siente la escritora cuando se presenta esa necesidad de plasmar el sentimiento poético (Bernabé y Routín, 2018), acto complejo y delicado cuando se busca el equilibrio entre su fidelidad representacional y su

capacidad generativa, manteniendo siempre presente que la palabra es puente bidireccional entre la complejidad de lo cotidiano y la filosofía.

### 3.3. Pensamiento por imágenes

Según Gloria Salbarrey (en Maia, 2017): «A diferencia de Antonio Machado que aborrecía la cámara creyéndola capaz de aniquilar el arte, para la escritora ha sido una idea poética fecunda desde siempre» (p. 113). El arte para Circe Maia tiene una estrecha conexión con la literatura, su relación con el arte y, especialmente la pintura, está presente a lo largo de su producción literaria. En su obra *Dualidades* los textos que se incluyen en el poemario expresan el mensaje de las obras que rodean el espacio cotidiano de la escritora, pinturas de artistas nacionales e internacionales, así como fotografías. Para la autora, la apreciación de una obra pictórica surge en paralelo a la lectura que realiza el pintor, consiguiendo transmitir a través de la poesía el mensaje oculto de esta. El privilegio de los contrastes, colores claros y oscuros; dualidades que se suceden a lo largo de su obra –verde luz, verde sombra – la antítesis cobra protagonismo destacando las imágenes y conectando con la lectura que hace de la obra cada lector.

Por su parte, la profesora Margarita Carriquiry (2021) se refiere a las imágenes sobre cuadros de Vermeer que integran el libro *Cambios y permanencias* de 1978. Carriquiry afirma que: «Escrito en un contexto político particularmente violento, en medio de la dictadura que silenciaba y aplastaba toda oposición, el libro rebela el esfuerzo denodado por sobrevivir, resistir y mantener viva la esperanza» (p. 115). Las imágenes juegan un papel fundamental y se entregan a la relación del sujeto, espacio y tiempo en que se suceden determinadas posiciones en torno al lector de la obra.

El contacto con la realidad y las sensaciones que con ella se crean pasan a formar parte de un mundo desconocido, para el cual la escritora construye un universo poético a partir de figuras y temas sensoriales que esconden –pero no sustituyen– aquellas aspiraciones que no han podido ver la luz debido a las vicisitudes de la vida y la política. La poesía de imágenes nos conduce al tratamiento de la filosofía en su obra, al encarnar en ocasiones el objeto poético completo en la dinámica de la autora: escena cotidiana, profundidad filosófica y posibilidad de diálogo con el espectador/lector.

### 3.4. Filosofía poética

Es innegable la presencia de la filosofía y su papel central en la producción poética de Circe Maia. Tanto por su formación académica como por su interés en el análisis de la realidad a través del lenguaje, es posible encontrar distintas alusiones a temáticas y elementos filosóficos que están contenidos en su literatura. Ahora bien, ¿es posible establecer una estrecha relación entre filosofía y poesía? El planteamiento y respuesta de preguntas filosóficas desde lo conversacional es factible y la filosofía responde las mismas empleando una variedad de perfiles y modos interpretativos.

Respecto a la relación entre la filosofía y la poesía, Sanguinetti (2021) expone que:

la antigua polémica entre filosofía y poesía se inicia en Grecia y encuentra dos puntos altos del debate en la *República* de Platón y *Las nubes* de Aristófanes, obras en las que ambos autores critican a poetas y filósofos, respectivamente. Desde entonces se han ensayado distintas respuestas para explicar la relación entre ambos usos del lenguaje. (p. 184)

Uno de los ensayos que trata esta relación compleja entre la filosofía y la poesía es la obra *Filosofía y Poesía* de la filósofa española María Zambrano, donde menciona que la diferencias entre ambas las han llevado a enfrentarse «[...] con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura». (1996, p. 13) La intelectual, galardonada con el Premio Miguel de Cervantes de Literatura en 1988, refiere que:

hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método. (p. 13)

La autora española refleja una percepción de los medios y fines de la filosofía y poesía que los clasifica como esencialmente incompatibles, aunque complementarios y subconjuntos de la totalidad del intelecto, el conjunto universal. Zambrano (1996) añade que:

el poeta no puede saber quién es; ni sabe ni siquiera lo que busca. El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define *–filósofo–*. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse. (p. 63)

La obra de Circe Maia parece disponer de otra naturaleza que genera una poética consistente y uniforme. Doce (2018) argumenta que:

es preciso advertir que esta dimensión filosófica tiene una raíz netamente vitalista: nace, como en Jorge Guillén, del asombro y la maravilla ante el simple existir de las cosas; y nace también de la experiencia personal, del trato cotidiano con las figuras de la existencia. (p. 13)

Circe Maia demuestra ser consciente de las fronteras imprecisas –en muchos casos todavía sin demarcar– entre la filosofía y la poesía. La escritora reconoce en la poesía un medio que transmita el conocimiento, de forma cercana, amena, transparente –lejos de fórmulas ostentosas– y que, más importante aún, no establece verdades absolutas, ofreciendo respuestas parciales, interpretativas, dinámicas y a veces contradictorias en las que se presentan dualidades solamente explicables a través de la metáfora. El pensamiento filosófico fluye entonces con la fuerza de su naturaleza lógica y el arte movilizador de la poesía. Lo cotidiano aproxima estos dos universos y hace posible así, desde la perspectiva de un distendido diálogo intelectual, la recuperación de la esencia del espíritu filosófico del ágora.

Por otra parte, durante la entrevista de Osvaldo Aguirre (1994), la autora uruguaya afirmó que «El poeta es siempre un traductor», una especie de exégeta vital que interpreta la realidad a través de sus sombras literarias. Los acontecimientos que la rodean y definen, sus sombras, corresponden muchas veces a episodios considerados convencionales o comunes. En la misma entrevista, Circe Maia afirma que: «Hay un poema que es un ejemplo de lo que quiero decir [...] El gesto más simple / cortar el pan y llevarlo a la mesa / empieza y luego acabo / - círculo de sentido que se cierra - / la... (piensa) pequeña molécula de un proyecto cumplido» (s.p.).

Cabe preguntarse, además si los temas filosóficos en la obra de Circe Maia corresponden a aquellos literarios. La filosofía admite diversas interpretaciones y consideraciones para una misma cuestión; los poemas también lo hacen, pero por su naturaleza característica –necesitando la definición propia de un texto literario– pierden en no pocas ocasiones grados de libertad expresiva para transmitir las ideas. La autora afirma en la misma entrevista que:

Cuando uno quiere de verdad ver. Y ve que, por más vueltas que dé, la laguna escapa, invisible, en medio de altos árboles radiantes. Entonces me decían: «ese poema es misterioso, ¿por qué la laguna escapa?» Porque nada es visible en sí, no hay un en sí de las cosas: vemos perfiles, todo es fragmentario. (en Aguirre, 1994, s.p.)

En la poética de la escritora el pensamiento sensible es capaz de reconocer las limitaciones del ser.

Circe Maia expresó en otra entrevista su preocupación por la falta de capacidad interpretativa –en su aspecto filosófico– que dificulta la comprensión de los textos, desprovistos entonces de su esencia. Durante esta entrevista en su casa de Tacuarembó, Maia afirmó: «[...] y yo me doy cuenta de que muchas veces para nada percibe el lector que hay una referencia filosófica detrás [...]» (Maia, 2015, p. 419). La presencia de lo filosófico en su producción poética es permanente, aunque ello no implica su disposición como un bloque temático u organizacional monolítico, sino que se integra y difumina –como una acuarela– en el cuerpo del texto poético.

### 3.5. Poesía del compromiso

Como fue mencionado anteriormente, la producción literaria de Circe Maia se vio condicionada por los eventos que tuvieron lugar en su país desde la segunda mitad de la década de 1960 hasta 1985. Su poética, según indica Blixen (2019): «[...] es [...] una manera de estar en el mundo: es un modo de pensamiento, una forma de acercarse a la realidad, entender los sucesos, de hacerse preguntas, de decir el amor y el dolor de estar viva» (p. 41). En ese marco surge la «poesía del compromiso» de Circe Maia, una poética que *acoge* al lector y *recoge* sus inquietudes, manifestándose comprensible a su realidad. Cabe preguntarse entonces, ¿surge la «poesía del compromiso» como una consecuencia del planteamiento filosófico de la autora? La respuesta será afirmativa y se procederá al análisis de diversos poemas correspondientes a dicha etapa.

Veljacic (2021) señala que:

Cuando la dimensión social se impone sobre la individualidad, vemos aparecer una actitud de sacrificio frente a la muerte frente a la muerte que deja atrás la conciencia traumática para transformarla, incluso, en un acto de voluntad, trascendencia en las



generaciones futuras. Este legado es recogido por la poeta. La superación de sus duelos le permitirá alzar su palabra contra la impunidad [...]. (p. 99)

La poesía de la escritora adquiere un compromiso de responsabilidad otorgando al *otro* la posibilidad de manifestarse durante el incremento de la inestabilidad social y política iniciada en los últimos años de la década de 1960. Con la publicación de los poemarios *El puente* (1970) y *Cambios y permanencias* (1978), su poesía se convirtió en la voz de quienes necesitaban ser escuchados y las voces de aquellos que ya no estaban. Varios poemas de las dos obras mencionadas anteriormente fueron adaptados y musicalizados por los artistas del canto popular uruguayo, estilo musical que estuvo en la vanguardia de la protesta política contra la dictadura cívico-militar (Figueredo, 2002, p. 311). Tomando el nombre de un poema de la escritora uruguaya se formó el grupo *Los que iban cantando* (Martins, Boyle y González, 1988, p. 82). Esta poesía no prescindía de la temática y propósito filosóficos del resto de la obra de Maia, pero sí que se dirigía de forma más directa a las preocupaciones políticas de una sociedad en crisis. Su poesía cobró otra dimensión, la gente cantaba su poesía como símbolo de unión de un país que agonizaba y a su vez se convertiría en una referencia de protesta hacia la dictadura. La poesía filosófica gana un nuevo sentido como vehículo de expresión social.

## 4. Desarrollo y análisis

En el presente estudio se procederá al análisis de la poética de Circe Maia desde una perspectiva eminentemente filosófica, un planteamiento poco explorado en una producción literaria a su vez poco visibilizada. Para la autora la filosofía tiene un papel fundamental y es la disciplina que eligió enseñar en su labor como docente, de hecho, Circe Maia refiere que escogió la enseñanza de la filosofía a aquella de la literatura debido a que:

Me parecía a veces que un excesivo análisis de un poema parecía que los destruía, le temía a la enseñanza de literatura, justamente porque la quería mucho, quería mucho el disfrute literario, leer un cuento y disfrutar, si lo empiezo a explicar, a partir en pedazos... hay todo un talento para hacer eso, pero hay también el temor [...] (en Olivera Prietto, 2020)

Este es el enfoque empleado para el desarrollo de las hipótesis establecidas anteriormente y el análisis de la poética de la escritora, tomándola como un cuerpo textual diversificado pero coherente, con una fundamentación prácticamente inalterada durante toda su producción literaria. La contextualización de los poemas, la búsqueda de su significado y la examinación de la estructura lógica de los mismos constituirá el cerne de la investigación. Se podrá comprobar la presencia de temas humanísticos y filosóficos como eje vertebral de su poética permeando otros elementos –el tiempo, las imágenes, la muerte, el agua, entre otros– como una verdadera energía global, esencia que irradia y completa el universo literario de Circe Maia. Esta sustancia filosófica de la obra de la autora uruguaya ha sido poco explorada y cuando lo ha sido, la crítica se ha limitado a efectuar un análisis más localizado desde una valoración puramente literaria, que no ha logrado captarla. El presente estudio adopta una nueva metodología que busca abordarla desde su significación para abrir nuevas sendas en el análisis de su obra.

### 4.1. El tiempo en la obra poética de Circe Maia

En sección se procederá al estudio de la significancia y propiedades del tiempo en la obra de Circe Maia, así como a una breve relación de las representaciones de este con las de otros escritores y filósofos. El eje que conecta la creación de la poeta es el tiempo en todos sus

modos y formas. Es posible apreciar la reflexión del tiempo vivido desde un punto de vista universal, es decir, desplaza el «yo» lírico introduciendo el *nosotros* en el discurso poético, alejándose de lo personal. Así, la autora construirá una relación diferenciada y adaptada a cada objeto de la realidad material, atendiendo a sus características. El tiempo se presenta como un atributo trascendental en todas las facetas de la vida, con énfasis en los aspectos cotidianos de esta. El fluir del tiempo es el motor de la destrucción que define la existencia – tanto material como animal– y ocurre en distintos escenarios: plantas, utensilios de cocina, tazas, entre otros. La autora integra a la destrucción en su poética de la misma forma que esta forma parte de la vida –hecho en el que hace hincapié la autora– otorgándole un carácter cercano y cotidiano, eminentemente consciente, del cual el lector participa.

En este sentido, la escritora conduce el lector a la reflexión, demostrando en sus versos los distintos modos del tiempo que, según la autora, rigen cada uno de los elementos de la cotidianidad. La última estrofa del poema «Domingo» de la sección II «Mar y ciudad», incluida en su obra *En el tiempo* (1958) aúna lo cercano y su visión de la temporalidad: «Alrededor nuestro late el domingo / disperso entre todo: / trozos de domingo, tiempo, luz de domingo / ancha flor con los pétalos sueltos» (Maia, 2015, p. 54).

El «tú», el «yo», el «nosotros» se dan cita en la poesía de la escritora descubriendo a partir de un lenguaje simple, los matices poéticos que se representan a través del paso del tiempo. La sobriedad del registro, la propiedad de las formas y la progresiva fragmentación del día que llega a su fin: «trozos de domingo, tiempo, luz de domingo».

Seis años más tarde, en 1964, Circe Maia escribió *Presencia Diaria*. El poema II de «Apuntes de lluvia» se encuentra en la sección «Sitio». Sus cuatro primeros versos transmiten una gran sensibilidad para captar cambios y movimientos, anticipándose a la contemplación del instante: «Si se va a desatar la lluvia ahora / mejor sería esperar, sentarse afuera / sentir llegar, antes que esté, el sonido / claro aliento, frescura» (Maia, 2015, p. 112).

La autora procura compartir el instante para disfrutar de un momento cercano en el que la observación de un fenómeno cotidiano como la lluvia merece la atención: «Si se va a desatar lluvia ahora / mejor sería esperar, sentarse afuera». Su poesía visibiliza situaciones comunes y próximas al lector que han sido cuidadosamente descritas. El ritmo y cadencia de las palabras al *otro* a los instantes previos, tejiendo una imagen con los sentidos del oído y el olfato: «sentir llegar, antes que esté, el sonido / claro aliento, frescura». La naturaleza es consagrada como

un pilar de su poesía, en tanto permite a la escritora plasmar la temporalidad en piedra, haciéndola visible ante los ojos de las personas. Cabe plantearse entonces, qué formas adopta la temporalidad en la obra de Circe Maia.

Entre las formas del tiempo presentes en el universo poético de la escritora, se destacan: el tiempo vegetal, el mineral, el de los objetos y el de los humanos; tiempos muy diferentes entre sí, tanto por su escala –décadas en el caso de las personas o millones de años en el caso de las rocas– y los modos de vivirlo, entre el ajetreo de la vida humana y la relativa calma e irreseñabilidad de la existencia de los minerales. En los trece versos que componen «Construcción de objetos» de *Dos voces* (1981) se puede apreciar la creación de los objetos que conforman lo cotidiano:

Se hacen en el tiempo  
y están hechos de tiempo.  
  
Se hacen de a poco, como a pequeños golpes  
de cincel, una estatua.  
  
Como un tejido, punto por punto  
día por día.  
  
Pero después están. Están como una mesa  
apoyada en el piso: ese modo de hablar, por ejemplo  
esos gestos  
los círculos de actos rutinarios  
tan objetos  
tan cosas  
que sólo se deshacen con la muerte.

(Maia, 2015, p. 240)

Esta composición revela el transcurso del tiempo y su efecto sobre la generación y existencia de los objetos, que no solo están sujetos a sus designios, sino que forman parte integral de él mismo «Se hacen en el tiempo / y están hechos de tiempo». La situación del ser humano es

idéntica, donde tras su creación y crecimiento, suele asemejarse a los objetos en tanto a su comportamiento estático: «Pero después están [...] / los círculos de actos rutinarios / tan objetos / tan cosas», que se evidencia con la elección del verbo *estar* en: «Pero después están [...]» en contraposición al verbo *ser*, reforzando el carácter pasivo de su realidad.

Los sucesos que habitan en el tiempo provocan cambios en el mismo y modifican la realidad, algunos se manifiestan de forma inapreciable mientras otros tienen la capacidad de conmocionar, ya sea por su intensidad o su brusquedad. Sobre el tratamiento del tiempo en su obra la autora manifestó:

[...] No hay duda de que si me esforzaran a encontrar un eje ese sería el tiempo. El tiempo vivido, pero no mi tiempo. Tampoco algo muy personal. El tema misterioso del tiempo aparece desde el principio. Serían los modos diferentes de vivirlo, o tiempos diferentes: el tiempo vegetal, el tiempo mineral, el tiempo de los objetos (muy diferente al nuestro). Y el hecho de ser cada vez más conscientes de esas catástrofes que se producen en el tiempo bruscamente. El tiempo como cambio. [...] (2015, p. 417)

La temporalidad en la producción de Circe Maia se compone de «latidos» del tiempo que acompañan los diferentes ritmos, sonidos y silencios que su poesía presenta. Los impulsos sensoriales y visuales refuerzan la idea y percepción del tiempo a partir de momentos cotidianos que aparentemente podrían parecer triviales, pero que encierran en ellos las respuestas esenciales de la existencia. La autora invita a la contemplación del presente por considerarlo único e irrepetible, cuya condición es efímera por tornarse casi instantáneamente en pasado y reposar entonces en el dominio de la memoria, no pudiendo ocurrir nuevamente. En el poema III de «Poemas del Caraguatá» de *Dos voces* (1981) se puede observar la intervención de los distintos tiempos, su duración y el papel de la memoria:

Varios relojes invisibles miden  
el pasaje de distintos tiempos.  
Tiempo lento: las piedras  
vueltas arena y cauce  
del río.

Tiempo

de estiramientos:

despaciado, invisible

el reloj vegetal da la hora verde

la hora roja y dorada, la morada,

la cenicienta.

Todas acompasadas, silenciosas

o con un son oscuro, que no oímos.

Apoyado a la vez en roca y árbol

un ser de parpadeos y latidos

un ser hecho de polvo de memoria

está allí detenido.

Y quiere penetrar disimuladamente

en otro ritmo, en otro tiempo

ajeno.

(Maia, 2015, p. 229)

En el poema «III» la autora expresa la simultaneidad con la que los «relojes invisibles» operan los diferentes modos del tiempo, sin detenerse aun siendo indiscernibles respecto a la realidad que rigen. Se revela la conexión entre los distintos tiempos y la fragilidad de los seres y objetos, cuya temporalidad en su discurrir es imperceptible: «Todas acompasadas, silenciosas / o con un son oscuro, que no oímos» de no ser por revelarse el tiempo inexorable ante la vida y exponer lo débil de la creación frente a su inevitable destrucción cuyo primer síntoma es la fragilidad. El tiempo mineral se expresa por medio del desgaste que este va sufriendo debido a la erosión causada por el agua en su discurrir –el flujo del tiempo–. La

transformación de la roca en arena y lecho –soporte del tiempo que la subyugó– es *otra* forma de destrucción: «Tiempo lento: las piedras / vueltas arena y cauce / del río». A esta forma del tiempo geológica, es posible percibir simultáneamente otra modalidad temporal, la de los vegetales. Esta otra forma del tiempo también es imperceptible a la mirada desatenta del hombre, la imagen de una hoja abriéndose, todavía joven en «tiempo de estiramientos», acusa el rápido paso del tiempo, mediante lo cromático:

Tiempo  
 de estiramientos:  
 despacioso, invisible  
 el reloj vegetal da la hora verde  
 la hora roja y dorada, la morada,  
 la cenicienta

El final de este tiempo vegetal ocurre sin sobresaltos, en medio del silencio, con las hojas entregadas a su destino: «Todas acompasadas, silenciosas / o con un son oscuro, que no oímos». Circe Maia advierte de la existencia de otro modo del tiempo, propio del hombre: «Apoyada a la vez en roca y árbol» –criatura que toma por morada espacios comunes a otros seres y objetos– «un ser de parpadeos y latidos» cuya temporalidad, de modo similar, le conduce a su destrucción: «un ser hecho polvo de memoria / está allí detenido». En sus tres últimos versos refiere: «Y quiere penetrar disimuladamente / en otro ritmo, en otro tiempo / ajeno»; reafirma la intraspasabilidad del tiempo, donde los objetos y seres están sujetos al modo y forma temporales en los que fueron creados y a los que pertenecen de forma sempiterna.

El carácter efímero de la experiencia humana es un tema que la autora trata en el poema «Regreso» desde un ángulo más personal. Esta composición pertenece a la obra *El puente* (1970) que consta de veinte y ocho poemas, en los cuales la escritora despliega el poder comunicativo y dialógico de su literatura. En este poema, la autora evoca momentos pasados que trata como si sucedieran en el momento de su composición, formando un monólogo interior. El «nosotros» se instala a partir del primer verso: «Estábamos tan acostumbrados / al ruido de los niños / - gritos, cantos, peleas -» y nos introduce mediante contrastes: «que este brusco silencio, de pronto... / Nada grave. Salieron», a un instante donde hay una ruptura

entre el ruido y el silencio, desembocando en una repentina reflexión que se iniciará en los siguientes versos: «Sin embargo / en pocos años será lo mismo / y no nos sentiremos a esperarlos. / Habrán salido de verdad», la poeta compara así la ausencia temporal de sus hijos durante su infancia a su posterior partida definitiva del hogar familiar al alcanzar su adultez.

La autora describe las diferencias que existen entre ambas ausencias: «volverán sólo en ráfagas-recuerdos, / en fotos alineadas» y procede a emplear la anáfora y los paralelismos en los siguientes tres versos para marcar el pasaje del tiempo, de ese tiempo que ha quedado atrás: «Tiempo de mamaderas y pañales. / Tiempo de túnicas y de carteras. / Tiempo quedad atrás de alguna puerta» y a los que no podrá volver: «que no será posible abrir. Habrán salido». La presencia de la sustantivación en la segunda estrofa marca y define los objetos que conforman la imagen del espacio cotidiano que pronto dejará de serlo. A partir de la tercera estrofa la escritora vuelve a valerse de los sentidos, el tacto y lo visual, para retener y recordar un presente que al instante siguiente solo pertenecerá a la memoria. En los últimos versos del poema la utilización de analogías permite a la autora asumir desde una perspectiva filosófica el paso natural del tiempo y los cambios que este conlleva en la vida humana: «Como alguien que olvidó despedirse. / Desde afuera, de lejos, he regresado / a la resbaladiza sustancia de la vida». La poética de la temporalidad es una característica fundamental en la obra de la escritora, cuya forma obedece a sus preocupaciones y a las lecturas a las que tuvo acceso desde pequeña, como, por ejemplo, las obras de Antonio Machado.

#### 4.1.1. Circe Maia y el poeta del tiempo

Una vez expuesto el carácter central de la temporalidad y sus modalidades en la obra de Circe Maia, se procederá a relacionar su enfoque con el de otros escritores y filósofos. Es revelador que Circe haya escogido los tres primeros versos del poema *De mi cartera* de Antonio Machado (1875-1939) para iniciar su primer libro adulto *En el tiempo* (1958). El escritor sevillano fue una de las referencias literarias que influyeron en la autora: «Ni mármol duro y eterno / Ni música ni pintura / Sino palabra en el tiempo» (en Maia, 2015, p. 11).

Sobre el poeta español, Circe menciona que «define a la poesía como “respuesta animada al contacto del mundo”. Es diálogo. Pero, Circe agrega, que es también monólogo, “perpetuo girar del pensamiento sobre sí mismo, oscuridad expresiva, acumulación de imágenes”»



(Brena, 1974, p. 266). Para Antonio Machado el hombre *está* en el tiempo y se *marcha* con él. La irrepetibilidad del instante está presente en su obra con la misma cardinalidad que en la de la poeta rioplatense.

El autor andaluz propone en su poesía un diálogo con el mundo en el que la poesía es la palabra esencial en el tiempo, donde la realidad consiste en un continuo devenir. El «yo» lírico machadiano está presente en su obra, marcando la angustia del paso del tiempo que fluye hacia el pasado sin posibilidad de retorno. Por su parte, Circe Maia recurre similarmente a la figura de los relojes como agentes responsables de la fragmentación del mismo. Se puede apreciar en el poema «Poema de un día. Meditaciones rurales» de *Campos de Castilla* en su edición de 1917, compuesto mientras el escritor se encontraba en la localidad jiennense de Baeza, solo y devastado por la pérdida de Leonor. De los más de doscientos versos que lo conforman, se citan once de ellos:

[...]

Clarea

el reloj arrinconado,  
y su tic-tic, olvidado  
por repetido, golpea.

Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.

Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,  
monótono y aburrido.

Tic-tic, tic-tic, el latido  
de un corazón de metal.

En estos pueblos, ¿se escucha  
el latir del tiempo? No.

[...]

(en Ribbans, 2021, p. 194)

En estos once versos, Machado privilegia el sentido del oído mediante el cual se va alertando con el sonido del movimiento de las agujas del reloj, representado por la onomatopeya «Tic-tic, tic-tic». El verbo –por ejemplo, «clarear», con el que se da comienzo a la primera estrofa del fragmento citado– sirve al escritor sevillano para reforzar la esencialidad y lo efímero del tiempo. Al igual que Circe Maia en su poema «Yéndose», el verbo marca y fija la noción y naturaleza del tiempo. Los diferentes tiempos se encuentran en la obra machadiana representados a través de ciertas figuras como, por ejemplo, el reloj, al que llega a interpelar en este poema: «Pero ¿tu hora es la mía? / ¿Tu tiempo, reloj, el mío?» inquiriéndole sobre la duración de su vida y la cercanía de su muerte en la cual el tiempo psicológico es determinante. En la obra del escritor sevillano, el tiempo lógico o racional se rige por la realidad material, mientras que el psicológico o sentimental se guía por la intuición y las sensaciones (Ortega, 1976, p. 976). La penúltima estrofa del fragmento se refiere al tiempo histórico que adopta formas distintas según la morada de sus habitantes: «En estos pueblos ¿se escucha / el latir del tiempo? No», este monólogo con apariencia de diálogo es testigo del estilo personalista de Machado, donde es posible apreciar su «yo» poético a lo largo de toda la composición.

El filósofo francés Henri Bergson, premio Nobel de literatura en 1927, influyó de forma notable en el pensamiento y obra de Antonio Machado dado que este asistió a sus clases en el colegio de Francia, sembrando el germen de una incipiente literatura enriquecida por la filosofía. El parisino separó al tiempo en tres estadios diferentes: el tiempo físico, el cronológico –el de los relojes– y el subjetivo –que pertenece a las vivencias personales–, distinción que tomará y desarrollará Machado en su producción literaria. El escritor sevillano, a través de Juan Mairena expresó que: «[...] es el tiempo (el tiempo vital del poeta en su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica» (en del Barco, 2016, p. 55). A pesar de que Maia y Machado no fueron contemporáneos en un sentido literario, les une su preocupación por la temporalidad, guiados por la filosofía poética a lo largo de sus obras y reflexionando sobre cuestiones metafísicas, entre ellas, el tiempo. Establecieron así, puentes entre sus obras y el lector, examinando temas reales y cotidianos, dejando una poesía abierta, más dialógica en el caso de Circe u otra donde predomina el monólogo (aún de forma aparentemente dialogada) como en Machado. Así, se distanciaron

apenas por el estilo más universal de la escritora uruguaya, frente al preponderante «yo» lírico de la poesía machadiana, en la cual el tiempo subjetivo da una mayor relevancia a los acontecimientos personales. La autora rioplatense aboga por la cercanía para conversar con el mundo.

#### 4.1.2. Todos nombramos la palabra *tiempo*

Agustín de Hipona (354-430) fue un escritor y filósofo cristiano para quien el tiempo se convirtió en una preocupación fundamental, como se ha señalado en las páginas iniciales de este trabajo. Para el teólogo de Tagaste, el tiempo fue una creación de Dios, pero añadió que: «Los tiempos son creados debido a la alteración de las cosas». Al igual que Circe Maia, los tiempos en la obra agustiniana obedecen a las transformaciones y cambios, que son esenciales para que el tiempo mismo cobre sentido. Según Ronald Suter (1965), para San Agustín, «[...] el tiempo no podría existir a menos que hubiera algo que poseyera forma y mutabilidad» (p. 99). Para el obispo de Hipona era importante reflexionar y reconocer la presencia divina, distinguiendo entre los conceptos de tiempo y eternidad. La escritora uruguaya se refirió durante una entrevista a la obra de San Agustín de Hipona en los siguientes términos: «Pienso en San Agustín, al que tanto le preocupó el tiempo. Y él decía: “Sí, todos nombramos la palabra tiempo, pero cuando preguntan qué es, nadie puede decirlo”» (*Circe Maia: la poetisa*, 2016, s.p.).

La dificultad de definir el tiempo reside en la propia naturaleza de este y en la identificación de los tiempos pasado, presente y futuro. Por una parte, el tiempo pretérito y futuro no existen según el teólogo de Tagaste, puesto que para este ambos emanan del presente. Ronald Suter lo expresa de la siguiente forma:

San Agustín saca la conclusión que ni el pasado ni el futuro existen, ya que ninguno de los dos existe ahora. Encuentra que incluso el presente tiene una forma curiosa de existencia, ya que al igual que todo el tiempo, debe convertirse en pasado [...]. Él se da cuenta que la gente habla de largos y cortos períodos de tiempo, en cuanto a lo que el pasado y presente se refiere, a pesar de la falta de existencia de ambos. (1965, p. 100)

El siguiente poema titulado «Yéndose» forma parte del poemario *En el tiempo* (1958), segunda obra publicada de la escritora tras un hiato de catorce años – más concretamente en

la segunda sección «Mar y ciudad» de las cuatro que lo componen, «I Verano», «II Mar y ciudad», «III La muerte» y «IV Vivir nuestro».

No eran para guardar los días, las semanas  
aquellas horas blancas de deslizar y vuelo  
no eran para guardarlas;  
olas nocturnas, noches de oscuro movimiento  
olas de azul y sol, como eran las mañanas.

Al hacerse oleaje se volvían espuma.  
No se pudo guardarlas.  
¿Cómo guardar el ruido-resplandor, que se quede  
que no se deshaga?  
Así venía el tiempo como hecho de su fuga  
y de su mismo irse nos venían las horas.  
Como venían yéndose eran la sed y el agua  
una instantánea luz que se hacía de sombra.

¿Cómo guardarla?  
Sólo en choque en la roca, la espuma  
sólo en vuelo, las alas.

(Maia, 2015, p. 51)

En estos dieciséis versos que componen «Yéndose» –cuyo título en gerundio anuncia la fugacidad del tiempo– es posible observar la inevitabilidad del paso del mismo y la imposibilidad de retener el presente, que se convierte de inmediato en pasado: «Al hacerse oleaje se volvían espuma / No se pudo guardarlas». La temporalidad se expresa como «una instantánea luz que se hacía sombra» en la que el futuro alimenta la máquina del tiempo, «Así

venía el tiempo hecho de su fuga / y de su mismo irse nos venían las horas». En esta poesía Circe Maia dialoga con el lector a través de la formulación de preguntas retóricas, interpelándole y haciéndole partícipe de la realidad en la que vive desde un punto de vista filosófico: «¿Cómo guardar el ruido-resplandor, que se quede / que no se deshaga? / ¿Cómo guardarlas?». El obispo de Hipona comprendió la temporalidad en términos idénticos, refiriendo Suter que para el filósofo cristiano: «[...] el tiempo futuro empuja al tiempo pasado y sigue detrás de él [...]. El pasado no existiría si no hubiera algo que se consumiese; no habría futuro si no hubiera algo que se acercase, y no habría presente si no hubiera algo» (1965, p. 100).

En este sentido la escritora tacuareboense expresa que: «[...] el instante que estaba recién ahí acaba de destruirse» (*Circe Maia: la poetisa*, 2016, s.p.). Por su parte, San Agustín concluye que «sólo un instante indivisible de tiempo puede llamarse presente» y «consiente que uno pueda decir que hay un pasado en el sentido que hay un presente de cosas pasadas, esto es, la memoria» (1965, pp. 101-102).

La parte tercera del poema «Cuartos contiguos (sobre un texto de Isis)» de *Breve Sol* (2001) se compone por siete versos irregulares en los que la escritora involucra al lector en una reflexión sobre la naturaleza del tiempo y la existencia o falta de esta, de los sucesos futuros:

Si sólo existen los acontecimientos  
presentes, y su veloz caída hacia el pasado  
qué pensar de éstos  
latiendo en el futuro  
poco a poco acercándose:  
«¡Ya estoy aquí!» dice el amanecer. Pero  
¿de dónde vienes?

(Maia, 2015, p. 368)

En este poema es posible apreciar la preocupación de la autora por el mecanismo que regula el tiempo, un complejo sistema que opera de forma prácticamente imperceptible a los sentidos del hombre. Por su parte, Agustín de Hipona también busca una respuesta, respaldada por la autoridad divina:

*He aquí que has hecho viejos mis días, y pasan; mas ¿cómo? No lo sé. Y hablamos «de tiempo y de tiempo» y «de tiempos y tiempos», y «¿en cuánto tiempo dijo aquél esto?», «¿en cuánto tiempo hizo esto aquél?», y «¡cuán largo tiempo hace que no vi aquello!» y «esta sílaba tiene doble tiempo respecto de aquella otra breve sencilla». Decimos estas cosas o las hemos oído, y las entendemos y somos entendidos. Clarísimas y vulgarísimas son estas cosas, las cuales de nuevo vuelven a ocultarse, siendo nuevo su descubrimiento. (de Hipona, 2017, p. 300)*

El teólogo nómada expone sus pensamientos y dudas sobre el tiempo –sirviéndose de su formación en gramática y retórica– evidenciando el uso del mismo en expresiones del lenguaje común como si de un objeto o cuestión trivial se tratase, cuando en realidad constituye un misterio divino.

Circe Maia contempla el pasaje de los diferentes tiempos que se habían mencionado anteriormente –el de los objetos, el de las plantas, el de los minerales, entre otros– donde los sentidos detienen un papel preponderante. Ahora bien, San Agustín va más allá en la búsqueda de la sustancia del tiempo y considera ser importante el descubrimiento de su naturaleza: «[...] ¿Qué es pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé», notando la incompletitud de su entendimiento (de Hipona, 2017, p. 293).

Según el filósofo africano, la memoria reside en los hombres –un fragmento del pasado que guardamos en nosotros para sernos accesible– sosteniendo además que los sentidos tienen un papel fundamental en la construcción de la memoria:

[...] pues los ojos dicen: «Si tienen color, nosotros dimos nuevas dellas [*sic*]»; las orejas dicen: «Si tuvieran sonido, por nuestra puerta entrarán»; las narices dicen: «si tuvieran olor, por nos pasarán»; el sentido del gusto dice: «Si no hay sabor, no hay que preguntarme»; el tacto dice: «Si nos es cosa corpulenta y de tomo, yo no lo toqué y, no tocando, no pude mostrarlo». (de Hipona, 2017, pp. 237-238)

Para San Agustín, dado que la memoria es el presente de cosas pasadas, el ser humano no guarda imágenes de las mismas, sino los acontecimientos originales. Siendo así, el desvanecimiento de estos de la memoria, es decir, el olvido, supone la desaparición última, verdadera de las cosas pasadas a un estado de cual ya no pueden ser recuperadas. El olvido

es un concepto que ha tratado la escritora uruguaya, como es posible apreciar en su poema «Llovizna» de la sección «Poemas de la lluvia» perteneciente a su obra *Voces del agua*:

Por entre el aire oscuro cae una fina lluvia.

Cae sobre la calle.

Cae sobre las casas

liviana y silenciosa, hiende su frío el aire.

Río deshilachado

ala mojada y suave.

El agua de esta lluvia es un agua de olvido.

Se ha deshecho el Leteo en gotas silenciosas.

Lo azul se desvanece en un blanco frío.

Cae sobre la calle.

Cae sobre las casas.

Y aunque llueva el olvido,

de viejas existencias viene un vago recuerdo

y no es un recuerdo sino un sentirse árbol

sino un sentirse piedra, una raíz mojada.

Por entre el aire oscuro

sin dolor y sin canto

cae sobre las casas

cae sobre el asfalto:

agua piadosa, agua de antiguas alegrías.

(Los barcos de papel quizá no naufragaron)

(Maia, 2020, p.14)

En este texto la presencia del olvido es plena, representado por el agua –de la cual se tratará con más detalle posteriormente– en la imagen del río Leteo.<sup>3</sup> El olvido es una modalidad de destrucción –similar a la muerte, tanto por su dimensión como por su *modus operandi*– que cubre todos los objetos y seres, quienes no sintiendo sus efectos en el infinitesimal discurrir de las unidades de tiempo, están absolutamente sujetos a sus designios: «Por entre el aire oscuro cae una fina lluvia. / Cae sobre la calle. / Cae sobre las casas / liviana y silenciosa, hiende su frío el aire». La magnitud de la destrucción que provoca el olvido es tal que el olvido mismo se destruye en este proceso: «El agua de esta lluvia es un agua de olvido. / Se ha deshecho el Leteo en gotas silenciosas». El olvido descompone los bloques en los que se estructura la memoria, desechando la mayoría y reorganizando erróneamente otros –lo que consideramos vagos recuerdos– en un proceso afín al de la muerte que deja atrás elementos fragmentarios, dispersos, desordenados de los cuales ya no es posible reconstruir la memoria, *deshecha*: «Y aunque llueva el olvido, / de viejas existencias viene un vago recuerdo / y no es un recuerdo sino un sentirse árbol / sino un sentirse piedra, una raíz mojada».

#### 4.1.3. Todo fluye

Tras su estreno literario con *Plumitas: poesías de mis 10 y 11 años* (1944), Circe Maia no publica su primer libro adulto *En el tiempo* hasta 1958. Durante dicho lapso de tiempo la autora continuó su producción literaria y, más importante aún, comenzó a establecer las temáticas y formas que guiarían su poética durante toda su vida. Pieza fundamental de este devenir artístico fue *Voces del agua*, un poemario que permaneció setenta años –salvo dos excepciones: «En el silencio»<sup>4</sup> y «Canción de muerte»<sup>5</sup>– olvidado e inédito, hasta su publicación en 2020 por Rebeca Linke editoras. Esta obra, escrita a mano en un cuaderno, posee la peculiaridad de haber sido ensamblada por un equipo femenino: desde su hallazgo por la autora a su publicación por Rebeca Linke editoras, pasando por la recopilación realizada

---

<sup>3</sup> En la mitología griega, Leteo era hija de Eris y la personificación del olvido, dando nombre al río homónimo del inframundo. Uno de los cultos grecorromanos, el orfismo, enseñaba que los muertos bebían agua de este río y perdían toda memoria de su existencia anterior tras lo cual sus almas migraban a otros cuerpos, según la doctrina de metempsícosis; para evitarlo, sus seguidores buscaban el río de la memoria, Mnemósine. Para más información *vide* (Notopoulos, 1938, pp. 481-484) y (Harrison, 1978).

<sup>4</sup> Publicado por Alejandra Dopico y Néstor Sanguinetti en el número 9 de la revista *Sic* de Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU).

<sup>5</sup> Publicado por primera vez en *Cambios y permanencias* (1978).



por las hijas de Maia y la fotografía de los manuscritos que acompaña el libro (Maia, 2020, pp. 7-8).

En *Voces del agua* es posible apreciar la transición entre la poética infantil de *Plumitas* y la obra adulta *En el tiempo* y la aparición de los principales temas de su poética –siempre con un trasfondo filosófico– el tiempo y el agua, unidas en la expresión de lo irrecuperable. En sus páginas es posible apreciar la presencia de elementos pertenecientes al resto de su poética adulta como el aire, el viento, la lluvia o el granizo. Desde su adolescencia, la autora recibió una formación humanística completa durante sus estudios en el IAVA (Maia, 2020, p. 7) – instituto capitalino mencionado en la contextualización histórica inicial– entrando en contacto con el pensamiento de los filósofos presocráticos como es apreciable a través de la valoración de los fenómenos y el intento de explicarlos mediante la observación. La autora afirmó en el programa de radio *La canoa* (2018) que:

Yo he encontrado poesía en muchos filósofos [...] me interesan muchísimo los presocráticos, filósofos de los que no quedan nada más que esas huellas, citados generalmente por Aristóteles porque ya no quedan libros de ellos. [...] Todos se acuerdan del río de Heráclito, del todo fluye: *Panta rei* [...]. (Bernabé y Routín, s.p.)

La obra presenta por vez primera un lenguaje «escondido», el empleo de un lenguaje cotidiano, compartido y cercano cuyo significado y propósito no corresponde a aquellas acepciones generalmente atribuidas a dichos vocablos, sino que forman unidades semánticas independientes, sirviendo de vehículo de su incipiente pensamiento filosófico. En *Voces del agua*, la naturaleza –elemento del lenguaje «escondido»– adquiere un papel central como el trasfondo de un proceso continuo de destrucción que, sin embargo, discurre de forma silenciosa, casi sin sobresaltos.

*Voces del agua* está compuesto por veintiocho poemas, organizados por la autora en cuatro secciones: «Poemas de la lluvia», «Poemas del río-mar (Playas de Montevideo)», «Fluir del tiempo» y «El viaje a Laureles (Campos de Paysandú)». El poemario se caracteriza por incluir una contemplación *fresca*, desde la espontaneidad y la novedad durante su juventud, a partir de la cual comienza a tejer su coherente pensamiento que define su producción literaria. A diferencia de otras obras posteriores, *Voces del agua* mantiene una mayor conexión con las formas tradicionales de la poesía, con el empleo de versos regulares y una mayor observación de las reglas y estilos métricos. Como fue mencionado anteriormente, esta obra reúne poemas

inéditos –escritos a mediados del siglo XX– que según las editoras responsables por su edición y publicación:

[...] constituye un eslabón perdido-encontrado entre el libro infantil *Plumitas* (1944) y su primer poemario adulto, *En el tiempo* (1958). Creemos que se trata de una de las vías para sumergirse en el origen de una estética ya consolidada, que cuenta entre sus principales tópicos con el que la poeta ha llamado con tanto acierto: “modos del tiempo” [...] (Maia, 2020, p. 8)

El fluir de la vida –en sus diferentes modos y representaciones– adquiere un carácter constante en la obra, acompañado del agua. Circe, en su poética de expresión cercana, habla con el lector y plantea sus preguntas. Siguiendo esta premisa se procederá al análisis de algunos poemas y fragmentos de la obra, con un énfasis en la expresión del pensamiento filosófico a través de lo cotidiano.

#### 4.1.3.1. *Poemas de la lluvia*

«No sabía» es el título del tercer poema que compone la primera sección del libro, titulada «Poemas de la lluvia». Su título sugiere una reflexión en la cual la autora percibe la presencia del agua, en forma de lluvia:

No sabía que había llovido  
y de pronto, al salir a la calle  
me encontré con el agua en las hojas  
y el asfalto mojado y brillante.  
Las baldosas lavadas y blancas  
Y liviano y clarísimo el aire.  
¿Nadie la vio caer?  
¿No la vio nadie?  
(Maia, 2020, p. 17)

El presente poema presenta –a través de sus ocho versos reunidos en una sola estrofa– un diálogo distendido, propio de una conversación casual sobre un tema aparentemente trivial

que, sin embargo, encierra en sí mismo la complejidad de un debate filosófico: «¿Nadie la vio caer? / ¿No la vio nadie?». Desde su mirada, Circe Maia observa los cambios de la naturaleza, como si la misma nos intentara anunciar los cambios que el hombre ajetreado moderno de la ciudad no es capaz de percibir: «[...] y de pronto, al salir a la calle / [...] / y el asfalto mojado y brillante / Las baldosas lavadas y blancas», el agua se convierte entonces en un marcador del irremediable fluir del tiempo –percibido por el sentido de la vista– que por un lado es fuente de vida y creación: «me encontré con el agua en las hojas» y por otro es un elemento de destrucción: «Las baldosas lavadas y blancas», despojando a la vía de cualquier vestigio de presencia anterior.

#### 4.1.3.2. *Poemas del río-mar (Playas de Montevideo)*

El siguiente poema es «El llamado del mar», perteneciente a la segunda sección de libro, titulada «Poemas del río-mar (Playas de Montevideo)». Este apartado de la obra debe su nombre al cuerpo de agua que bordea la parte meridional de la ciudad de Montevideo, el Río de la Plata, un estuario de grandes dimensiones –dando la impresión de tratarse un mar– en el que convergen las aguas dulces del río Paraná y Uruguay con aquellas del océano Atlántico. El Río de Plata tiene un lugar central en el ideario de los uruguayos (como es posible comprobar con la gastronomía, por ejemplo, el caso de las *tortas fritas*,<sup>6</sup> preparadas en los días de lluvia), de hecho, la imagen de *Voces del agua* donde se encuentran Circe Maia y su amiga Florinda *Nené* Richieri en la década de 1950 corresponde a la rambla de Pocitos –barrio de Montevideo– a orillas de este estuario.

Debajo el ondear verdeante

cantan las hijas del agua.

Rumores de alegres olas

olas blancas

olas levantadas, olas

---

<sup>6</sup> *Torta frita* se refiere a «plancha de masa frita en grasa, de forma redondeada o cuadrangular, que se hace con harina, grasa, sal y agua». (Real Academia Española, s.f., definición 1). Para información sobre su particular consumo en días lluviosos *vide* (González Talvi, 2022, s.p.).

altas.

Estréllate mar danzante

vibra y salta.

Vendrán los vientos ardientes

y la lluvia desatada.

Vendrán a esta ciudad dura

y agria.

Golpea viento sus puertas.

¡Abrázalas!

Bajo el ondear verdeante

ríen las hijas del agua...

(Maia, 2020, p. 26)

En este poema de dieciséis versos, «El llamado del mar», la autora expresa la situación de progresiva desconexión entre los habitantes de la capital, Montevideo y el Río de Plata, provocada por el ruido y el ajetreo de la vida urbana: «Vendrán a esta ciudad dura / y agria». Los habitantes de la urbe, absortos en el devenir de los menesteres cotidianos, no perciben el poder transformador del agua que puede adoptar un carácter sereno: «Debajo el ondear verdeante / canta las hijas del agua» u otro severo: «Estréllate mar danzante / vibra y salta. / Vendrán los vientos ardientes / y la lluvia desatada». El aire aparece junto al agua como símbolos de fuerza, creación y destrucción: «Golpea el viento sus puertas. / ¡Abrázalas! / Bajo el ondear verdeante / ríen las hijas del agua». En esta composición la autora resalta la posibilidad de reconocer la realidad de formas distintas –mediante los sentidos– otro motivo filosófico. Es posible advertir que la poética de Circe Maia se nutre ya del medio físico, privilegiando los sentidos de la vista y el oído, como sensores de la complejidad de lo cotidiano, ejemplificada por la naturaleza.

Como fue mencionado anteriormente, la joven Circe comparte su apreciación por lo natural y, en concreto, por el agua y el aire con los filósofos presocráticos Tales de Mileto y

Anaxímenes, respectivamente. El primero, sostenía que el agua era el principio generador de todas las cosas:

[...] Se dice que el milesio Tales, uno de los siete sabios, fue el primero que se abocó a la filosofía natural. Dijo que el agua es principio y fin de todo. A partir de ella, por reunión, se forman todas las cosas y, a la inversa, al disolverse, son llevadas nuevamente hacia ella. (*Los filósofos presocráticos: I*, 2016, p. 56)

El segundo, afirmaba, a diferencia de Tales, que el aire era la sustancia primigenia en detrimento del agua:

El milesio Anaxímenes, hijo de Eurístrato, declaró que el principio de las cosas existentes es el aire, pues de él se generan todas las cosas y en él se disuelven. Así como nuestra alma, dice, al ser aire nos mantiene cohesionados, el soplo y aire abarca a todo el cosmos [...] (*Los filósofos presocráticos: I*, 2016, p. 90)

Para Circe Maia, tanto el agua como el aire son elementos materiales de creación y destrucción, en un largo proceso que discurre por el pasar del tiempo y que se manifiesta de diferentes formas y modos dependiendo del objeto de creación o destrucción. Estos dos propósitos, aparentemente contradictorios, se retroalimentan y conforman un importante tema que aborda la poética de la autora. Como Maia sostiene en el prólogo de *Voces del agua*: «Noté en ellos el tema casi obsesivo del agua y del tiempo también, como un fluir irreversible» (Maia, 2020, p. 9).

#### 4.1.3.3. *Fluir del tiempo*

El primer poema de la sección «Fluir del tiempo», del cual se citarán algunos versos, es «Del pasado» (pp. 36-37), con treinta versos en los que la memoria y el recuerdo cobran protagonismo como manifestaciones tenues y residuales del pasado, consumido por el paso irreversible del tiempo: «Sólo memoria queda, sólo memoria. / Menos que polvo, menos / que la sombra del polvo: / sólo, sólo memoria». Nada ni nadie lo logra obstruir: «Esta luz, este aire, este gesto, ¿quién llora? ¿quién detiene la muerte callada de este instante?». Como fue mencionado en el subapartado «Todos nombramos la palabra tiempo», la autora reitera el carácter fragmentario de la memoria, cuyo estado retrasa –pero no impide– lo inevitable, la llegada de la muerte: «Imágenes borrosas, cada vez más lejanas / cada vez más perdidas, cada

vez más de sueño... / ¡Y se siente la angustia de querer acercarlas / llamarlas, darles vida, voz viva a ese silencio!». Maia inicia una reflexión angustiosa, sin respuestas ni consuelo posible, procurando identificar la naturaleza de tal transformación ineludible: «¿Qué magia incomprensible nos transforma de pronto / el día tembloroso de luz, aroma y viento / en una imagen fuera del espacio y la vida / sólo recuerdo?».

En el poema «El ahogo» de diecinueve versos, la escritora describe el poder total y subyugante que ejerce el agua de una forma silenciosa, suave y envolvente:

[...]

El agua no se para y arrastra suavemente.

Basta debilitarse un poco, casi apenas,  
se doblan las rodillas y el agua pasa y pasa.

No sabe de violencia, blanda, terca corriente.

Muy suavemente pasa, muy dulcemente ahoga.

Siempre con tal dulzura que casi no se siente.

Pero de pronto viene, como punzada aguda  
la conciencia y el miedo de ahogarse sin remedio  
y se clama por aire, el aire libre y fuerte.

Y se busca hacer pie, levantarse en el agua  
y el agua no se para y ahoga lentamente.

(Maia, 2020, p. 48)

El agua opera de forma imperturbable, silenciosa y ajena a cualquier apelación: «El agua no se para y arrastra suavemente. / [...] / No sabe de violencia, blanda, terca corriente. / Muy suavemente pasa, muy dulcemente ahoga. / Siempre con tal dulzura que casi no se siente». La destrucción del agua es similar a aquella propia del tiempo, siendo percibida cuando sus efectos ya son irremediables: «Pero de pronto viene, como punzada aguda / la conciencia y el miedo de ahogarse sin remedio / y se clamara por el aire, el aire libre y fuerte». Es posible apreciar en este último verso la independencia del aire respecto al agua, a quien esta no puede

someter. La destrucción es inexorable: «Y se busca hacer pie, levantarse en el agua / y el agua no se para y ahoga lentamente».

#### 4.1.3.4. *El viaje a Laureles (Campos de Paysandú)*

La cuarta y última sección de *Voces del agua*, titulada «El viaje a Laureles (Campos de Paysandú)» se distingue de las anteriores al describir los espacios y fenómenos que experimentó la autora durante su estadía en el interior rural del país. En estos poemas se manifiesta la profundidad y esplendor percibidos por la escritora sobre la naturaleza en su estado «salvaje», inalterado, original y espontáneo, no creado. Como se mencionará más adelante en el apartado de «Pensamiento por imágenes», Maia, a diferencia del aire bucólico e idealizado que se ha otorgado a la naturaleza en el ámbito literario, se aleja del mismo y busca una concepción y representación realistas, más fecundas para la reflexión filosófica.

El tercer poema de este apartado se denomina «Las noches» y consta de dieciséis versos, distribuidos en dos estrofas. Este poema transmite la imagen de una noche serena, en la que la joven escritora descubre el esplendor del cielo abierto, causándole estupor:

Y las noches...

abiertas, silenciosas.

Me empapé de esas noches

blancas, azules, anchas.

Desde sus cielos hondos

estrellados y bajos

cae una luz antigua,

fría

sobre nuestras cabezas.

Es bueno estar con ella,

echarse a andar. Sentirla

sobre la piel.

Pero también tenderse

y recibir la gracia

de esa luz infinita

purísima, de frente.

(Maia, 2020, p. 55)

La autora delinea la inmensidad de una noche de cielo abierto en el interior de Uruguay: «Y las noches... / abiertas, silenciosas», donde predomina el silencio –a diferencia de Montevideo– cuya obligada ausencia de palabras puede llegar a decir mucho más que un compendio de estas. Como refirió María Zambrano: «[...] La palabra entonces no es necesaria, pues que el sujeto se es presente a sí mismo y a quien lo percibe. Es el silencio diáfano donde se da la pura presencia» (Zambrano, 1995, p. 24).

Circe Maia prosigue con la descripción del cielo: «[...] estrellados y bajos / cae una luz antigua, / fría / sobre nuestras cabezas», pleno de estrellas y demás cuerpos celestes que permanecen en el mismo desde tiempos inmemoriales fascinando inúmeras generaciones de filósofos y científicos. La escritora valora el papel de los sentidos mediante una precisa adjetivación y aprecia la experiencia: «Es bueno estar con ella, echarse a andar. Sentirla / sobre la piel».

La presencia de la muerte acompaña la composición «Canción de muerte», y finaliza el poemario, tal vez de forma intencionada por parte de la autora, al representar esta la destrucción última. Este poema está compuesto por diecisiete versos distribuidos en cuatro estrofas donde la autora describe una escena donde la muerte y el agua confluyen, pudiendo –a pesar de pertenecer a distintas secciones de la obra– conjeturarse como continuación lógica del anterior poema «El ahogo»:

Por sobre el río

dormida, te vas yendo.

Y una mano caída

rozando el agua.



Nadie contigo,  
la mano abriendo al agua  
largas heridas.

Hojas, flores azules,  
caen del viento.  
Ni ellas te siguen.  
Se quedan lejos.

Si te vas navegando  
sola, dormida  
sobre agua negra,  
¿nadie conduce a puerto?  
¿Nadie a tu lado, guía  
en mar abierto?

(Maia, 2020, p. 61)

En este poema la escritora aprovecha para hacer el reflexionar al otro sobre el carácter efímero de la vida y el unidireccional fluir del tiempo, representado por el río: «Por sobre el río / dormida, te vas yendo. / Y una mano caída / rozando el agua». El cuerpo viaja solo, en el agua, un elemento que permite y alienta vida mas también, impone muerte: «Nadie contigo, / la mano abriendo al agua / largas heridas». La autora enfatiza la soledad de la fallecida, a quien nada ni nadie acompaña, ni siquiera «Hojas, flores [...]» –cuyo color, el azul, es asociado en la poética de Circe Maia tanto con el cielo– desde la plenitud celeste –o con el agua y sus consecuencias–. La poeta continúa refiriendo el desamparo de la difunta: «Si te vas navegando / sola, dormida / sobre agua negra» y finaliza con dos preguntas sucesivas –sin respuesta– sobre el destino de la mujer: «¿nadie conduce a puerto? ¿Nadie a tu lado, guía en mar abierto?». La presente composición prosigue la asociación del río y, de un modo general, con

el agua, como representante del ininterrumpido proceso de generación y destrucción presentes en el universo. En este caso, sin embargo, es posible establecer un paralelismo estructural con la mitología de la antigua Grecia –que Maia conocía– en la cual se creía que el alma de los difuntos era conducida desde los ríos Estigia<sup>7</sup> y Aqueronte hacia el Hades por Caronte<sup>8</sup> y el abandono total de la fallecida del poema, quien no es guiada en la postrera travesía. Siguiendo el estilo general de la obra de Circe Maia, el poema tiene un final abierto, en la forma dialógica que le caracteriza, sin respuestas ni verdades establecidas, como es habitual en los ensayos y diálogos filosóficos.

#### 4.1.4. Poética dialogante

La poética de Circe Maia adopta con frecuencia un aspecto dialógico que recuerda a aquél de la escritora polaca Wisława Szymborska (1923-2012), galardonada con el Premio Nobel de Literatura de 1996, quien también recurrió al lenguaje cotidiano, diálogos con el lector y temáticas como el tiempo y la naturaleza. Tanto Szymborska como Maia emplean un lenguaje cotidiano pleno de referencias a escenas de la vida diaria que encierran en sí un mensaje trascendental, de carácter filosófico. Ambas autoras dotan al lenguaje de gran precisión –incluidas las pausas, los silencios y los símbolos de puntuación– dado que las palabras ocupan un lugar único en cada poema, formando con el resto de los vocablos de la composición una unidad autosuficiente y diferenciada que adquiere un sentido total, capaz de entablar un diálogo imposible, una conversación sin respuesta. Según la autora uruguaya: «cada vez me gustó más la precisión, me pareció que la poesía igual que la ciencia busca precisión, más bien cuantitativa y me parece que nosotros, los escritores, buscamos una precisión cualitativa, pero, precisión» (en Bernabé y Routín, 2018). Como escribe Maia en su poema «El lenguaje de las asimetrías» de *De lo visible* (1998):

El placer de seguir, punto por puntos

lo que los ojos ven: el placer cierto

---

<sup>7</sup> Algunas fuentes consideran a Estigia como una laguna.

<sup>8</sup> Caronte transportaba el alma de los fallecidos que habían recibido los ritos funerarios prescritos por la tradición. Su labor era pagada mediante la colocación de una moneda en la boca del difunto.

[...]

Casi iguales... El «casi» se siente entre los dedos

La finísima trama de las asimetrías

Casi como un lenguaje.

(Maia, 2015, p. 343)

En la poética de la escritora uruguaya, las palabras, las pausas y los silencios son marcadamente precisos, siendo cada poema producto de la «escondida» complejidad de la lengua, incluso de aquella que se tiene por «común» o «diaria». Cuando le preguntaron a Circe Maia si la precisión iba de la mano de la emoción, la autora respondió: «La emoción no es buena consejera, si estás muy emocionado no escribís bien, no es el momento de escribir. [...]» (en Bernabé y Routín, 2018). Wisława supo valerse de esta naturaleza intrincada del lenguaje –más aún del dialógico– para quien el rigor de la elección de vocablos era central en la producción poética: «Trabajaba cada palabra, cada frase con enorme cuidado. Le importaba mucho el ritmo, la música del verso. [...]» (Bortkiewicz, 2022, p. 15).

El pensamiento humanístico tiene papel central en la producción literaria de ambas autoras, de formación filosófica –tanto Wisława como Circe se licenciaron en filosofía– en el cual las imágenes son un vehículo de transmisión, la escritora polaca tenía una gran admiración por la pintura: «A Wisława Szymborska le encantaba Vermeer [...]» (Bortkiewicz, 2022, p. 7). Comparten su preocupación por el tiempo y la finitud humana, como es posible apreciar en el poema «Nada dos veces» de la escritora cracoviana perteneciente a la obra *Llamando al Yeti* (1957):

Nada ocurre dos veces

y no ocurrirá. Por eso

sin experiencia nacemos,

sin ruina moriremos.

[...]

No volverá ningún día,

no hay dos noches iguales,

dos besos que se repitan,  
dos miradas similares.

(en Bortkiewicz, 2022, p. 36)

En esta composición de veintiocho versos distribuidos en siete estrofas (de las cuales aquí se citan la primera y tercera) la autora polaca aborda el carácter finito de la existencia humana, así como de todas las experiencias que de ella emanen. La persistencia de estas temáticas – tratadas a lo largo de toda la poética de Circe Maia– parte de la convicción de Szymborska de que: «[...] El poeta, si es poeta de verdad, siempre tiene que repetirse no sé» (Szymborska, 2014, p. 13). Es revelador que ambas escritoras hayan empleado las fórmulas «no sé», «no habrá», «no sabía»,<sup>9</sup> aparentemente vagas en significado y propósito, pero inmensamente impelentes: «This is why I value that little phrase “I don’t know” so highly. It’s small, but it flies on mighty wings. It expands our lives to include the spaces within us as well as those outer expanses in which our tiny Earth hangs suspended», atribuyéndole Szymborska la capacidad de alterar el curso de la historia citando la obra de Isaac Newton y Marie Sklodowska-Curie (Szymborska, 1996, s.p.). Las poéticas de Maia y Szymborska comparten su moderación, evitando los impulsos y las verdades universales, como es posible comprobar en los diálogos y observaciones sin respuesta de Maia o en la cautela adoptada por la escritora polaca que la llevó a utilizar la ironía y contradicción como alternativa a las soluciones simples.

Una de las composiciones de la poeta cracoviana que describe lo absurdo de las pretensiones humanas es «Conversación con la piedra» perteneciente a su obra *Sal* (1962). Este poema compuesto por sesenta y seis versos irregulares, se establece el diálogo casual de alguien con una piedra –donde el humor y la ironía están presentes– quien procura encontrar una «puerta» inexistente e imposible con el propósito de entrar a ella y conocer su interior. La condición humana es presentada desde su vulnerabilidad y pequeñez frente a las destrucciones: «La vida es la única ocasión. / [...] / No tengo mucho tiempo para todo. / Mi mortalidad debería conmoverte» (Bortkiewicz, 2022, p. 81). La escritora uruguaya en su poema «La piedra mar» de la sección «II. Mar y ciudad» de su poemario *En el tiempo* (1958)

---

<sup>9</sup> Para encontrar algunas instancias en las que aparece la fórmula «no sé» en la poética de Circe Maia *vide*: «El ruido del mar» (Maia, 2015, p. 41), «Junto al muro» (Maia, 2015, p. 47) y «No aquella eternidad» (Maia, 2015, p. 95).

aprecia en sus veintiún versos dispuestos entre cinco estrofas la diferencia entre la naturaleza de la piedra –un mineral– y la del hombre– un ser vivo cuya vida no suele superar las décadas de vida–, una roca «chica, gastada por las olas / mojada y con arena [...]» y una mano que la percibe: «La dureza y el frío permanecen, se siente / sobre la mano, clara realidad de la piedra». El conocimiento del hombre sobre la piedra no se extiende más allá de su superficie: «Sobre todo del tacto vienen las realidades», reafirmando los dos últimos versos que el mineral constituye «Fría materia, ligero frío, frío / sobre la palma abierta». La piedra, como en el caso de la autora polaca, se muestra inaccesible al saber humano.

Casi doce mil kilómetros separaban a estas dos mujeres, escritoras y traductoras, que compartían la experiencia de vivir épocas convulsas y regímenes autoritarios, así como el gusto por el saber empleando el lenguaje cotidiano como puente que conecta la poesía y la filosofía.

#### 4.2. Pensamiento por imágenes

La poesía de Circe Maia se construye a partir del diálogo entre su pensamiento filosófico y las imágenes, nutriéndose de la observación del mundo exterior e interior. Su obra tiene un estilo simple, sereno y comunicativo, que no obedece planteamientos herméticos y se muestra accesible a su entorno mediante el empleo del lenguaje cotidiano. La autora apela, en sus textos, a imágenes que escudriña serena pero atentamente, transformándolas junto a sus realidades en sentencias poéticas y filosóficas que fomentan el descubrir de las mismas, de similar modo a Leucipo, Demócrito y Epicuro quienes «afirman que la sensación y el pensamiento se producen por la introducción de imágenes externas, pues ni la una ni el otro pueden producirse separadamente de la imagen que penetra en nosotros» (*Filósofos presocráticos III*, p. 213).

La autora comparte, además, con el poeta estadounidense William C. Williams (1883-1963) – a quien tradujo al castellano desde el inglés– la percepción de la mirada y un pensamiento vivaz, intentando involucrar al lector. Les une también un «mirar pictórico» debido a su interés y conocimientos sobre pintura y arte, permitiéndoles ofrecer de primera mano una perspectiva novedosa y original. Es reseñable la preponderancia de los sentidos y las

sensaciones que ofrecen las imágenes en contraposición a un discurso puramente abstracto o excesivamente elaborado (Aguirre, 1994, p. 22).

La imagen poética construye un arquetipo expresivo a través del cual se establece una relación directa entre sujeto y objeto, lo cual resulta complejo al intervenir tanto lo físico como lo psíquico; el escenario en el que se encuentra el poeta apreciando una lectura corresponde a lo físico, mientras que lo psíquico se nutre de las sensaciones visuales –formas, colores y la palabra–. Para Circe Maia la poesía guía mediante la mirada, hacia el mundo exterior, aunque siempre manteniendo una naturaleza íntima (Doce, 2018). La relación imagen-pensamiento, lo leído y lo vivido, constituyen la savia de la cual se alimenta su poesía filosófica.

El arte poético se establece como una forma de expresión en la que confluyen el pensamiento y las imágenes, involucrando al lector en su construcción y deconstrucción, con toda la responsabilidad que ello conlleva en el plano artístico, convirtiéndolo en cocreador de la experiencia literaria. La autora ha destacado la centralidad de las imágenes en este arte: «El poeta no piensa por ideas sino por imágenes a la vez sonoras, visuales y conceptuales» (Valverde, 2019, s.p.).

#### 4.2.1. Pintura e imagen

La escritora ha revelado a lo largo de los años su gusto por el arte y, especialmente, por la pintura, con la cual tuvo contacto desde muy joven gracias al interés por esta de su padre, quien admiraba la obra de Goya y llegó a viajar a España con el solo propósito de conocer su obra (*Circe Maia: la poetisa*, 2016; Sanguinetti, 2018, p. 73). Son varios los poemas de Circe Maia ambientados en la pintura como: «Vermeer» compuesto por los apartados «I», «II (Un mundo abierto)», «III (La joven dormida)», «IV (La joven dormida II)», «V (De música inaudible)» y «VI (La pescadora de perlas)» (Techeira, 2018, pp. 92-97); «Paisaje de Arles. Van Gogh» (Techeira, p. 180), «Paisaje (Un cuadro de Cézanne)» (Maia, 2017, p. 34), «Sobre un cuadro de Cúneo» (Maia, 2017, p. 35), «El cuadro del buitre escribiendo (Cuadro de Miguel Ángel Olivera Prieto)» (Maia, 2017, p. 36), «El lenguaje escondido (Un cuadro de Marnels)» (Maia, 2017, p.37), «Resurrección (Cuadrado de Remedios Varo)» (Maia, 2017, p. 38), «La lección de anatomía (Rembrandt)» (Maia, 2014, p. 39), «Klee» (Maia, 2015, p. 191), «Sobre cuadros de Paul Klee» compuesto por los apartados «I (Ruta principal y rutas secundarias)»,

«II (Jardín oriental)», «III», «IV (El jardín submarino)» y «V (Una hoja en el libro de la ciudad)» (Maia, 2017, pp. 29-33), entre otros.

Se tomarán los poemas «Klee», «IV (El jardín submarino)» de «Sobre cuadros de Paul Klee» y «IV (La joven dormida II)» esta última perteneciente a «Vermeer», que permitirán establecer y demostrar la relación entre la producción pictórica y la poesía de Circe Maia, imbuida de motivos filosóficos, en su modalidad ecrástica.

#### 4.2.1.1. Paul Klee

En «Klee» Circe Maia describe la pintura de Paul Klee (1879-1940) artista que, tal como la escritora uruguaya, prestaba gran atención al detalle, teniendo ambos una profunda influencia en sus respectivos campos de creación.

Conmovedores son estos cuadritos  
de colores distintos, como baldosas  
uno rojo, otro amarillo, otro negro

Salpicando tonos distintos  
sugieren asombrosamente  
divisiones del tiempo:  
un ahora, un después, los golpecitos  
del reloj. Desparramados  
instantes diferentes.

[...]

(Maia, 2015, p. 191)

La autora comienza describiendo la obra de Klee denotando su apreciación por la misma: «Conmovedores son estos cuadritos», a partir de la cual Maia elabora un espacio geométrico donde el artista dispone figuras compuestas por trazos rectos. Los colores destacan en este cuadro, reforzados por su contraste: «uno rojo, otro amarillo, otro negro» como si se trataran de los modos del tiempo. El conjunto pictórico ofrece variedad tonal: «Salpicando tonos

distintos», representando el paso del tiempo en cada una de las formas del mismo, «sugieren asombrosamente / divisiones del tiempo», cuya tenue diferenciación es marcada por la figura del reloj, representante de la temporalidad: «un ahora, un después, los golpecitos / del reloj. Desparramados / instantes diferentes».

En el poema «IV (el jardín submarino)» es posible percibir la fusión entre la observación pictórica y el pensamiento de la poeta:

Las mismas formas suaves, pero ahora  
predomina el azul: formas azules  
- aunque también hay otras malvas, lilas-  
Y un redondel azul, hacia el costado.

En el centro del cuadro, un poco arriba  
un pescadito rojo  
que no parece nadar. Parece que soltara  
un sonido naranja-rojo, agudo  
entre las graves voces que lo envuelven.

(Maia, 2017, p. 32)

Circe Maia logra transmitir en esta composición la sensibilidad artística de Paul Klee en su cuadro «El jardín submarino» (1939), siendo posible visualizar la obra pictórica a través de los versos de la escritora. Se infiere su conocimiento de la trayectoria artística de Klee: «Las mismas formas suaves, pero ahora» al percibir un cambio en los colores que este emplea y la presencia de un nuevo símbolo «predomina el azul: formas azules / - aunque también hay otras malvas, lilas / Y un redondel azul, hacia el costado». La segunda estrofa introduce el elemento central de dicha pintura: «un pescadito rojo / que no parece nadar. [...]», donde el empleo del diminutivo del sustantivo «pescado» revela el estado de vulnerabilidad y desolación del animal, que permanece inmóvil ante la situación en la que se encuentra. Su expresión pávida es representada por la sinestesia «un sonido naranja-rojo, agudo», en un mundo invisible que acecha «entre las graves voces que lo envuelven». Paul Klee moriría un



año más tarde tras una larga enfermedad, en un contexto marcado por el inicio de la Segunda Guerra Mundial menos de un año antes.

El pintor que formó junto a Feininger, Jawlensky y Kandinsky la agrupación de «Los cuatros azules», se interesó —al igual que Circe Maia— por los clásicos griegos y la literatura. Muchos de sus cuadros tienen como escenario jardines que adoptan formas y elementos muy distintos entre sí: hay jardines botánicos, jardines encantados, jardines con niños, jardines donde se juega a las cartas; el jardín es una pieza fundamental para la comprensión de la obra de Paul Klee (Schmidt, 2013). Para el maestro de la Bauhaus, los jardines son imágenes ligadas al crecimiento que abren posibilidades entre el hombre y el mundo, enseñando al primero a vivir con la realidad donde habita —pese a no ser de su creación— y a crecer gracias a un espacio de tales características, logrando una comprensión verdadera del universo tras dejar la bruma de la rutina e iniciar nuevos caminos desde la aparente simplicidad de lo cotidiano. Ahora bien, ¿cómo es posible relacionar la pintura de Klee con la obra poética de Circe Maia? Tanto Klee como la escritora mantienen una línea sobria y establecen un equilibrio en el cual el diálogo logra conectar la realidad material con otra metafísica, donde lo invisible se torna visible. La naturaleza permea y da sentido a sus respectivas obras: mientras Klee plantea su arte como el renacer de esta, Maia dispone sus versos para crear nuevas imágenes, formulando preguntas filosóficas desde la cercanía de lo compartido.

#### 4.2.1.2. Johannes Vermeer

La obra de Johannes Vermeer (1632-1675), pintor de la Edad de Oro neerlandesa, ha captado la atención de la poeta uruguaya. El conjunto de poesía pictórica de Circe Maia dedicada a Vermeer expresa, tal como los lienzos del maestro de Delft, el aspecto intimista de lo cotidiano.

El poema «III (La joven dormida)» de la serie «Vermeer» se inicia con los siguientes versos: «Con el codo apoyado en la mesa y el puño en la mejilla / - luminoso mantel, pared en sombra - / la joven duerme». Se inicia así la descripción de una escena de la vida diaria en la que predominan elementos cotidianos, envueltos entre la dualidad establecida entre la luz y la sombra. Como si se tratara de una conversación familiar o cercana: «¡Que de verdad estuviera! / ¿No es asombroso que de verdad estuviera / brazo real sobre mantel real, ahora polvo?» la escritora comparte su impresión sobre el pasaje del tiempo y sus efectos sobre una situación

tan cotidiana, similar a aquellas experimentadas en tiempos hodiernos, lo cual evidencia la irreversibilidad del tiempo y su capacidad destructiva, que continúa inalterada siglos más tarde.

Circe Maia destaca también la inmortalización de la joven dormida gracias al carácter eterno y universal de la obra: «- Polvo ella no» expresando nuevamente el motivo pictórico en el último verso de la composición. Corresponde preguntarse cómo estos autores –teniendo en cuenta que discurrieron exactamente trescientos años entre sus respectivas fechas de nacimiento– han podido coincidir en algunos aspectos de sus producciones. Vermeer introduce y desarrolla una técnica innovadora para su tiempo, creando espacios dotado de una naturalidad que se aproxima a la completitud de la percepción de los mismo por el ojo humano. Sus cuadros presentan escenas elaboradas donde los objetos son meticulosamente dispuestos con un significado preciso; en el plano poético de Circe Maia, las palabras y los silencios también son diligentemente dispuestos en sus composiciones. La autora sostiene que el acto de escribir no debe ser influenciado por las emociones e impulsos, afectando la calidad de la producción escrita, sino que se perfecciona con la naturalidad y espontaneidad. Refiriéndose a la relación entre imágenes y lenguaje, la escritora afirma: «[...] lo que tiene importancia es la imagen, la imagen es visual, no es lingüística, » (en Olivera Prietto, 2020, s.p.).

#### 4.2.2. Imágenes nacionales

Circe Maia ha tratado también en su producción literaria imágenes de su país natal. Las imágenes y paisajes del interior del país difieren de aquellos de la costa y los centros urbanos. Este entorno natural pleno de ríos, arroyos, quebradas, campos, cuchillas y gran biodiversidad presenta una singular expresión de lo cercano, donde el predominio del tiempo vegetal y mineral –distintos del humano– supuso un descubrimiento para la autora. Algunos de los poemas inspirados por estas imágenes del interior del país son, por ejemplo: «De noche» de la sección «I Verano» (Maia, 2015, p. 24), «Sobre un cuadro de Cúneo» (Maia, 2017, p. 35), «El cuadro del buitre escribiendo (Cuadro de Miguel Ángel Olivera Prietto)» (Maia, 2017, p. 36), «El lenguaje escondido (Un cuadro de Marnels)» (Maia, 2017, p. 37), «I (Fotos de Abel Gómez)» (Maia, 2017, p. 25).

El título del primer poema analizado –«De noche» perteneciente a su segunda obra, *En el tiempo* (1958)– debe su título a la novedosa experiencia que vivió la autora durante sus vacaciones en familia por los departamentos de Tacuarembó y Treinta y Tres. A partir de un relato en segunda persona del plural: «Llegábamos al río», la autora relata su asombro al encontrar cielo abierto: «Y los claros del monte / eran como lagunas de luz azul y gris. / (Pero cómo abrumaba el destello del cielo)». Circe Maia emplea los paréntesis para incluir su voz interna reflexiva ante la imagen de la luna en una clara noche de estío. Este contacto con la naturaleza acentuará aún más su interés por la misma, que ya había explorado tentativamente en su poesía cuando todavía no había cumplido los diecinueve años, convirtiéndose un motivo que acompañará su obra poética hasta la actualidad aunque de forma singular, expresando en sus textos su cercanía con la misma, en una línea similar a aquella de los antiguos filósofos y escritores griegos y diferente a la de muchos autores contemporáneos para quienes la naturaleza se concibe y representa como un elemento especial, mágico y oscuro.<sup>10</sup> Según Brena (1974): «Como Juana de Ibarbourou, [Circe Maia] siente la dicha de estar entre luces, sombras y perfumes del campo» (p. 269). Particularmente, en la misma línea que otros poemas de «Verano», esta composición tiene un trasfondo personal, retratando la escritora su pensamiento y sensaciones a través de la construcción de imágenes, consiguiendo crear un efecto que excede y supera aquello que solo puede ser expresado por palabras.

Ahora bien, corresponde preguntarse ¿se ha mantenido ese asombro inicial por lo natural y sus diversas manifestaciones?, ¿cuál es la percepción de la autora acerca de pintores tradicionales y contemporáneos de ámbito nacional? Para responder a estas preguntas se presentarán tres poemas de carácter pictórico: «Sobre un cuadro de Cúneo», «El cuadro del buitre escribiendo (Cuadro de Miguel Ángel Olivera Prietto)», «El lenguaje escondido (Un cuadro de Marnels)».

El primero de ellos, «Sobre un cuadro de Cúneo» da a conocer al lector una obra del prolífico pintor uruguayo José Cúneo Perinetti (1887-1977) cuya carrera artística se extendió por más de siete décadas. Cúneo destacó por sus pinturas paisajísticas en las cuales otorgaba un papel fundamental a la luna, acompañada por la luz y la naturaleza. Tanto Cúneo como Maia

---

<sup>10</sup> El singular tratamiento de la naturaleza por los autores de la antigua Grecia fue notado por David Viñas en su obra *Historia de la crítica literaria* (2017, pp. 252-253).

admiran la figura del único satélite natural de la Tierra, de hecho, cuando escribió este poema, la escritora llevaba consigo la *luna de Tacuarembó* que se presenta en todo su esplendor en el cielo de Uruguay y apela a su memoria durante una estancia en Suecia, conocida por sus cortas noches de verano: «La breve luna sueca trajo a la memoria, / esta otra, gigante. Domina todo el cuadro». El verbo «dominar» concede al astro cualidades misteriosas, mágicas y únicas, en tanto eclipsa los demás elementos de la imagen. Con «Muy grandes nubes la rodean / pero están como en fuga / unas detrás de otras / cada vez más lejanas» la poeta continúa el paisaje según la obra de Cúneo, donde interviene la luz y el cromatismo: «con fuertes resplandores amarillos azules / junto a una nube casi negra». Esta composición de catorce versos concluye con la confirmación del poder ejercido sobre el imaginario personal y colectivo: «Alta / se adueña totalmente de los ojos / y no puedes dejar de mirarla». La memoria se establece entonces como un compendio de imágenes que permanecen en el pensamiento, aguardando su evocación por algún estímulo intelectual o sensorial, es decir, propio o ajeno al mismo, respectivamente.

Otro pintor y escritor es Miguel Ángel Olivera Prietto (1954-) de Tacuarembó, a quien Circe Maia recuerda en el poema «El cuadro del buitre escribiendo (Cuadro de Miguel Ángel Olivera Prietto)». Este artista, para quien la filosofía y el compromiso tienen gran vinculación con su obra, comparte estas preocupaciones con la autora. El cuadro de Miguel Ángel que sirvió de modelo para este poema y es una pieza clave del poemario *Dualidades* (2014) de la poeta, se titula *Sicario I* (2011) y que fue adquirido por la misma. Los versos del poema expresan la crueldad impuesta por la figura del buitre: «El buitre escribe sobre grandes legajos. / Pequeñas pinceladas les dan toques / color de sangre». Aunque su belleza y pulcritud exteriores intentan ocultar situaciones verídicas en las cuales la muerte ha sido su ocupación y obra, estas realidades son reveladas por sus ojos: «Sus plumas son bellísimas. Su mirada / en cambio, horrible, / cuando en este momento detiene su escritura / y mira hacia el espejo». El rostro humano que se dibuja en el espejo probablemente haya sido una de sus víctimas: «[...] un rostro humano / que parece lanzar un inaudible grito. / El buitre la contempla». El texto prosigue: «[...] Una gran luna [...]» participa en la escena como testigo de este hecho, brillando intensamente para dar visibilidad a lo oculto. La autora – con cierto sarcasmo – añade que: «[...] sobre el escritorio alumbrando manuscritos. / Lentas, libros. ¿De contabilidad, tal vez? / El buitre hace cálculos». Dicha «contabilidad» está necesariamente ligada a la figura del espejo.

El tercer poema está vinculada a la obra que Maia denominó «El lenguaje escondido (Un cuadro de Marnels)», inspirada por una pintura de la médica neuróloga y artista plástica tacuareboense Marnels Ferreira de Mattos. Marnels sostiene que la pintura es un lenguaje que expresa un universo que –por construcción– es impreciso, no siendo posible su descripción en el lenguaje común, de forma similar a Circe Maia, quien también emplea las imágenes para superar las limitaciones de la lengua normativa en la expresión del pensamiento filosófico. Les une igualmente su preocupación por la participación dialógica del apreciador/lector, la invitación a la reflexión y el descubrimiento de lo invisible.

Ferreira de Mattos (2019) afirma que: «Intento que mi pintura genere interrogantes, que no se agote en sí misma, y que quien las mira cada día pueda descubrir nuevas imágenes». «El lenguaje escondido» consta de dieciocho versos que presentan una escena deshabitada, casi apocalíptica, creada con los restos de la civilización humana: «Formas agudas se alzan hacia arriba / y los costados. / Hay límites marcados. / Hay filos». El silencio impera en tal situación inhospitalaria: «Palabras sin palabras. / El lenguaje escondido es una clara / escalera [...]», constituyendo una oportunidad y un obstáculo comunicativo a la vez. Mientras observa el cuadro, Circe conversa con alguien a su lado: «- Pero esto que pintó Marnels, ¿existe? / Claro que sí. Así se llama el cuadro: / “De verdad existe”». La incredulidad invade al interlocutor que pronto advierte la factibilidad de dicho escenario y la posibilidad de que la imagen del cuadro de Marnels perteneciese al caótico porvenir del mundo. Las imágenes se establecen entonces como herramienta para la iniciación de la reflexión filosófica.

A diferencia de los tres poemas anteriores, «I (Fotos de Abel Gómez)» no habita en las pinceladas y trazos de un autor sino en la destreza de un hombre con una máquina y su percepción del objeto y el espacio. Las obras del fotógrafo profesional Abel Gómez, residente en Tacuarembó, se encuentran esparcidas por América y Europa, presentando innovaciones técnicas que privilegian la luz natural. Los ambientes que documenta son previamente visitados y estudiados, con el rigor de la producción de Maia y el interés por la naturaleza que caracteriza sus respectivas obras. El poema «I» presenta la imagen de un espacio concreto el que «los plumerillos ya casi no existen en el monte», prosigue refiriendo una flor propia del sitio caracterizada por su intenso color rojo: «Están en esta foto, únicas notas / de rojo sobre el verde». Esta flor que destaca en el paisaje posee propiedades peculiares que la distinguen

de otras: «Florar rara: no hay verdaderos pétalos / sino varitas rígidas, muy rojas, / que salen desde el centro».

El lugar que describe –una quebrada en el curso del arroyo Laureles– es un espacio donde rebosa vida y la naturaleza luce en su esplendor sin la intervención del hombre. La autora termina el poema con la siguiente afirmación: «Pero el agua – azul claro – no domina la foto. / Ellos sí. Dan ganas de contarlos: ¿son veinte, treinta? / Contarlos: una manera de tenerlos». La imposibilidad de asir y tomar consigo las plantas deja a la observación como única alternativa viable para «tenerlas», es decir, conservarlas en la memoria. Similarmente a este último verso, la autora ha manifestado que: «Me obsesiona el deseo de que, por lo menos, eso que se observa exista por un instante, que puede ser cuando tus ojos se encuentran con los míos y hay comunicación» (*Circe Maia: la poetisa*, 2016, s.p.).

#### 4.2.3. La muerte a través de las imágenes

El pensamiento por imágenes acompaña la trayectoria poética de la escritora. Como se ha mencionado anteriormente, la obra de Circe Maia ha sido marcada por diferentes momentos y sucesos, entre los cuales se encuentra la muerte. La muerte ha condicionado sus vivencias y por ello ha sido expresada a lo largo de su producción literaria desde un punto de vista «reservado» y no intimista, de forma sobria pero no por ello menos intensa. Cabe preguntarse entonces cuál es la percepción de la muerte y tratamiento de la misma en su obra, relacionando su producción con la epopeya clásica del héroe mesopotámico Gilgamesh, cuya cultura y herencia literarias Maia ha estudiado (cf. *La casa de polvo sumeria*).

##### 4.2.3.1. Muerte tan despiada, que siega a los hombres

La percepción de la muerte está presente, como se observado con anterioridad, a lo largo de su trayectoria literaria, sorprendiendo el tratamiento desde la cotidianeidad que la autora efectúa de las destrucciones que se producen, por ejemplo, mediante la rutina que destruye la novedad (Aguirre, 1994) o la imperceptible apoptosis (Maia, 2015). La autora describe en el texto «Destrucciones I» de *Destrucciones* (1987) las destrucciones que se producen en los objetos y en la vida: «La loza estalla en pedazos contra el piso y el aire se sacude en ondas imprevisibles un momento antes: el ruido tan especial -seco, duro- de la rotura» (Maia, 2015,

p. 269), sin posibilidad de vuelta atrás, de remediar plenamente la destrucción: «Al recoger los pedacitos se piensa absurdamente en la posibilidad -el sólo pensamiento eriza- de poder volver atrás un minuto, (¡Sólo un minuto! Ruega infantilmente una voz por detrás de la razón) y corregir entonces el falso movimiento, la brusquedad del gesto que provocó el pequeño accidente [...]». La obra *Destrucciones* carece de las imágenes de destrucciones lentas y suaves que presentan otros poemarios de su autoría, habiendo sido escrita en un periodo de gran dolor y duelo por parte de Maia tras la súbita muerte de su hijo en un accidente de tráfico.

La autora refirió en la entrevista del 26 de enero de 2012 en el programa radiofónico *La máquina de Pensar*:

[...] la muerte absurda, la que de repente un joven deje de existir [...] algo tan injusto que un hombre joven –en un momento– desaparece todo: el futuro desaparece, lo que pensaba ser, lo que quería decir –la muerte brusca es algo tan absurdo– un accidente: ella es la que quita el sentido de la vida [...] (en Silva Olazábal, 2012).

Tal fue el dolor de Gilgamesh cuando sufrió la repentina e inesperada muerte de su compañero y amigo Enkidu:

El hermoso joven, la muchacha bonita,  
 [muy pronto] en la [flor de la vida] son arrebatados por la Muerte  
 » Nadie ve a la Muerte,  
 nadie ve el rostro [de la Muerte,]  
 nadie [oye] la voz de la Muerte,  
 Muerte tan despiada, que siega a los hombres.  
 [...]  
 (George, p. 221)

*Destrucciones* es un poemario especial para la autora, en el cual la muerte aparece de forma repentina trágica, sin previo aviso –de la misma forma que le arrebató su hijo en 1983– todavía durante la dictadura cívico-militar. Esta obra constituye el retorno a la escritura de la autora tras este suceso y supone la culminación del pensamiento poético sobre la muerte que había construido Maia desde su juventud con *Voces del agua*, ratificando tres décadas más tarde la

plenitud de lo que ella había reflexionado sobre las diferentes destrucciones. En *Destrucciones*, obra escrita en prosa poética y conformada por veinte composiciones, ofrece una aguda mirada de la finitud de la vida, la cual se encuentra a la merced de cada instante.

Para Circe Maia no hay consuelo que valga para la muerte. En su composición de prosa poética «Desconsuelo» refirió:

Los consoladores ofrecen la más variada gama de consuelos, desde al abrazo mudo (y éste debe ser el más eficaz, dentro de la ineficacia absoluta de todo), las palabras musitadas, casi ininteligibles [...] El pensamiento está, por el contrario, totalmente volcado hacia quien de verdad necesitaría consuelo y que ni siquiera puede escucharlo. La situación toda es absurda: hablan como si uno hubiera perdido algo propio y observan que todavía tiene otros seres, le dicen que uno no ha quedado totalmente desposeído. ¡Cómo si se tratara de eso! Acaba de hundirse un universo entero, que ninguno de nosotros poseía, que no era nuestro. Acaban de robarle a alguien absolutamente todo lo que tenía. No le dejaron nada. [...] Destrozaron todo lo que iba a hacer, lo que iba a decir. (Maia, 2015, p. 280).

Como es posible advertir en el directo dialogismo de las líneas anteriores, correspondientes a «Desconsuelo», la autora describe el dolor causado por la pérdida de un ser querido y la insensatez de apelar y buscar en consuelo en una situación desoladora. El desamparo máximo no corresponde a quien guarda duelo sino a quien la muerte le arrebató la posibilidad del instante futuro.

Desde la antigüedad los filósofos acompañaron, describieron e intentaron explicar las causas y procesos de creación y destrucción, Clemente de Alejandría (150-215) en su obra *Stromateis* refiere respecto a Heráclito que: «¿Y acaso no llama también Heráclito muerte al nacimiento [...]? Lo dice con estas palabras: “muerte es cuantas cosas vemos al despertar, sueño cuantas vemos al dormir» (*Los filósofos presocráticos I*, p. 324). Similarmente, George (2015) refiere que los antiguos babilonios consideraban al Sueño como hermano menor de la muerte (p. 68). A esta empresa se unió Circe Maia, buscando respuestas sin encontrarlas –o al menos proporcionarlas directamente al lector– sobre los universales desafíos que conciernen a la humanidad. La escritora, desde su poética inteligente, cercana, no dogmática, alerta de los procesos que suceden a nuestro alrededor.



#### 4.2.3.2. Traición

La sección «III. La muerte» de la obra *En el tiempo* (1958) está compuesta por diecisiete poemas, entre los cuales se encuentra el poema «I»:

A las tres de la tarde le anocheció de golpe.

Se le voló la luz, el piso, las agujas

del tejido, la lana verde, el cielo.

Ves qué fácil, qué fácil:

un golpecito, un hilo

que se parte en el silencio

a las tres de la tarde

Y después ya no hay más. De nada vale

ahogarse en llano, no entender, tratar

de despertarse.

Muerte, de pie, la muerte

altísima, de pie, sola parada

sobre mayo deshecho.

(Maia, 2015, p. 57)

Esta composición es una elegía en la cual recuerda y rinde homenaje a su madre, quien había fallecido siete años antes de la fecha de publicación del libro (MEC, 2015). El texto consta de trece versos distribuidos en dos estrofas y, como la mayoría de sus poemas, es de verso libre. La muerte llegó como una visita repentina: «A las tres de la tarde le anocheció de golpe. / Se le voló la luz, el piso, las agujas / del tejido, la lana verde, el cielo», la enumeración acentúa y capta la acción de la muerte: «Ves qué fácil, qué fácil: / un golpecito, un hilo / que se parte en el silencio / a las tres de la tarde» quitándole brusca y subrepticamente «el sentido de la vida» cuya fragilidad se compara a la de un hilo. El primero y séptimo versos reafirman la presencia

del reloj, recordando al igual que Lorca en su elegía «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» el tiempo físico, señalado por el reloj y el tiempo vital, marcado por el latir de la vida, que ha cesado. A partir de la segunda estrofa la poeta advierte que no hay consuelo posible: «Y después ya no hay más. De nada vale / ahogarse en llanto, o entender, tratar / de despertarse». La evocación y el recuerdo avivan y reafirman el carácter presente del pasado, posible gracias a la memoria.

En *Superficies* (1990) la escritora retomó la «idea» de la «muerte injusta», lo cual es evidente en el poema titulado «Traición»:

El último sol no le dijo: soy el último sol.

Nada le previnieron.

El agua resbaló sobre su cuerpo y él no supo

Que era el modo en que el agua

Decía: adiós. No supo.

Nadie le dijo nada.

Cuando llegó la noche, llegó para quedarse.

Y él no lo supo nunca.

(Maia, 2015, p. 308)

«Traición» es un poema compuesto por ocho versos dispuestos en dos estrofas, su título anuncia un acontecimiento repentino, severo y trágico, que arrebató y despoja de sentido alguno a una vida, cuyo futuro desaparece por sentencia sin posibilidad de apelación en un instante final: «El último sol no le dijo: soy el último sol. / Nada le previnieron». En *La Epopeya de Gilgamesh* Uta-napishti advirtió a Gilgamesh que: «Los Anunnaki, los grandes dioses, celebraron una asamblea, Mammitum, hacedor del destino, fijó las suertes con ellos: la Muerte y la Vida han fijado, pero el día de la Muerte no revelan» (George, 2015, p. 222). El agua se presenta como símbolo de ese tiempo de muerte que llega de forma repentina, expresión de la destrucción postrera: «El agua resbaló sobre su cuerpo y él no supo / que era el modo en que el agua / decía: adiós. No supo / Nadie le dijo nada». La muerte es irrevocable,

espacio oscuro e inefable: «Cuando llegó la noche, llegó para quedarse. / Y él no lo supo nunca». La oscuridad envuelve la imagen de la autora para describir el desamparo de la muerte y el ensordecedor silencio que consigo trae. En la *Epopéya de Gilgamesh* la muerte de Humbaba fue anunciada por el oscurecimiento del cielo y la actuación del agua y el viento como mensajeros del destino final: «Negras se pusieron las blancas nubes, / al llover sobre ellas la muerte como una neblina. / [...] / trece vientos se alzaron y el rostro de Humbaba se oscureció; / no podía avanzar, no podía retroceder» (George, 2015, pp. 155-156).

La consideración del término de la vida –especialmente en sus formas trágicas– no se circunscribe exclusivamente al ámbito personal o familiar en la poética de Circe Maia, sino que también ha adoptado una dimensión social aun cuando esta toma escenas e ideas de poemas anteriores con temática similar. El poemario *El puente* (1970) está conformado por veinticuatro poemas en los cuales la autora revela y transmite imágenes de un tiempo confuso y oscuro. «Niebla» consta de dieciocho versos distribuidos en dos estrofas en las cuales la escritora presenta una imagen desoladora, en la que la niebla envuelve el espacio:

Cruza corriendo un niño.

Golpean las baldosas sus pies rápidos.

Atraviesa la plaza

y una niebla veloz lo va alcanzado.

En un instante borra casas, cielo,

los canteros, los árboles.

Todo se ha vuelto humo.

No hay nada ya, no hay nadie.

Otra vez alguien canta mientras cose

-la aguja

brilla sobre la tela-

Y crece el canto, crece

vegetalmente, alza

delicado follaje de sonidos...

Pero otra vez la niebla

devora a quien cosía y a su tela

y al brillo de la aguja y ya no queda

ya más nada, más nadie.

(Maia, 2015, p. 149)

La composición se inicia con el verso «Cruza corriendo un niño», donde se presenta la imagen de un niño –similarmente al pequeño anunciado por Lorca en el tercer verso de «I. La cogida y la muerte» de «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»– que en este caso huye: «Golpean las baldosas sus pies rápidos», ya que teme que la niebla lo atrape, la muerte enmascarada en la bruma: «[...] lo va alcanzando. / [...] / los canteros, los árboles. / Todo se ha vuelto humo. / No hay nada ya, no hay nadie». Esta imagen, escena de la difícil vida de los últimos años de la década de 1960 e inicios de la década de 1970, que la autora describe en los primeros nueve versos se transmuta en su pensamiento en la anamnesis de la muerte de su madre –también abordada en el poema «I» de *En el tiempo* tratado anteriormente– quien solía cantar mientras cosía: «Otra vez alguien canta mientras cosas / -la aguja / brilla sobre la tela- /».

Circe Maia perdió a su madre cuando tenía diecinueve años, lo cual supuso para ella una gran pérdida (Bernabé y Routín, 2018; MEC, 2015). Es posible notar que, en 1970, fecha de la publicación de este poema, se cumplían diecinueve años de la muerte de su madre, la edad que tenía Circe cuando esta falleció. La autora manifestó la dificultad que sintió en la composición de poemas relacionados con la muerte, especialmente la obra *Destrucciones*, sobre cuya redacción afirmó: «Hay algo de impúdico en ese “pasaje al lenguaje” [...], cuando lo que ha ocurrido es tan terrible que no se deja tocar por las palabras. [...] lo cierto es que uno empieza a sentir lo de Quevedo: “Y no hallé cosa en qué poner los ojos / que fuera recuerdo de la muerte» (Martins, 2021, s.p.).

#### 4.3. «Salirse de uno mismo»

La poética de Circe Maia no permaneció ajena a las transformaciones y acontecimientos que tuvieron lugar en su tiempo. Su capacidad analítica escudriñó la naturaleza de estos cambios

y la realidad que generaron y moldearon estos. La autora refirió en una entrevista realiza el 16 de noviembre de 2007 en Tacuarembó que:

[...] el gesto primario de la vida es un abrirse al exterior, comunicarse con algo que no es ella misma y asimilarlo. También ocurre en el gesto elemental de la mirada: hay un irse hacia afuera, hacia el mundo. La poesía es entonces también una mirada que nos lleva hacia la realidad externa, sin dejar de irradiar desde un centro íntimo. (Maia, 2015, p. 422)

Para «salirse de uno mismo» –término empleado por la autora– es necesario conocerse a sí mismo previamente y disponer de un *apoyo* teórico y empírico. El primero surgido de la conciencia filosófica y de los planteamientos que un sistema ético impone; el segundo originado por la experiencia de la vida y el conocimiento que de estas emana, modificando y avigorando el planteamiento teórico anterior, que se conforma ahora de una forma más completa y precisa. Este es el *compromiso* que adopta Circe Maia con su poética respecto al mundo.

Es posible apreciar la contradicción de la razón humana –representada por la paloma kantiana – y la experiencia, que actúa como elemento limitador, pero a la vez estrictamente necesario para su desarrollo y existencia. La realidad y sus propiedades son la mejor *peor* opción para el descubrimiento de uno mismo, del *otro* y del mundo que le rodea. Sobre esta cuestión se expresa la autora en el poema «Terca paloma» del poemario *De lo visible* (1998):

-El aire me pesa...

(La paloma se cansa luchando contra el viento)

-Sácame el peso

quítame el aire

líbrame el ala.

El aire te sostiene

ave estúpida, calla

(Pero sueña el vacío

la paloma kantiana)

(Maia, 2015, p. 330).

Este *compromiso* que plantea la autora se manifiesta en su producción poética relacionada con la temática femenina, familiar y social. La primera es tratada en el poema «Esta mujer» de la obra *El puente* (1970), que describe una escena cotidiana en la cual una mujer se despierta por un llanto:

A esta mujer la despierte un llanto:

se levanta medio dormida.

Prepara una leche en silencio

cortado por pequeños ruidos de cocina.

Mira cómo envuelvo su tiempo

y en él está viva.

Sus horas

fuertemente tramadas

están hechas de fibras resistentes

como cosas reales: pan, avena,

ropa lavada, lana tejida.

Cada hora germina otras horas

y todas son peldaños

que ella sube y resuenan.

sale y entra y se mueve

y su hacer la ilumina.

(Maia, 2015, p. 143)

El presente poema de trece versos dispuestos en tres estrofas desciende en el ritualismo de la vida femenina de finales de los años 1960 en Uruguay, contemplando sus movimientos y la presencia del escurridizo tiempo. «Esta mujer» se organiza de forma estructurada, con un desarrollo casi instructivo –silencioso y preciso– sobre menesteres de la vida cotidiana: «Prepara una leche en silencio / cortado por pequeños ruidos de cocina». Los detalles que ofrece adquieren un carácter trascendente, que supera su finalidad ordinaria: «Mira cómo envuelve su tiempo / y en él está viva», una mujer cuyas obligaciones han enrigidecido su tiempo: «Sus horas / fuertemente tramadas / están hechas de fibras resistentes» transformando la realidad de la mujer a la que observa, tornándola visible: «Sale y entra y se mueve / y su hacer la ilumina». La imagen, lo visual, tiene un papel central en este poema dado que además de todos los actos que realiza la mujer, están realizados mecánicamente, como si de conductas ordenadas determinadas que poseen un propósito se trataran, en lo que da la sensación de ser un ritual cotidiano, repetitivo que realiza esa misma mujer, disponiendo casi paso y movimiento de una gravedad generalmente atribuida a obras de carácter universal.

La dura experiencia colectiva de finales de la década de 1960 e inicios de la de 1970 llevó a Circe a buscar referentes históricos similares, episodios trágicos y violentos que había guardado la memoria y que parecían pertenecer al mundo de los vetustos libros empolvados y no al de la realidad contemporánea. En esa reflexión, correspondiente al poema «1811» del poemario *El puente* (1970), la autora (2015, p. 148) se pregunta: «¿Está vivo este número? ¿O polvo de libros mal leídos?» y extrae sus contenidos proyectándolos en un espacio presente: «Brilla la antigua fecha / Veo salir sus números / de una densa materia / de sustancia real, oscura y viva». Circe Maia, conocedora de la historia de la Banda Oriental –correspondiente al actual territorio de Uruguay– evoca el recuerdo del Éxodo Oriental,<sup>11</sup> cuando miles de sus habitantes huyeron hacia tierras lejanas buscando refugio en una larga travesía: «Ruido de las carretas / atravesando arroyos / [...] / El pueblo en marcha... Ahora / qué perdidos, qué lejos».

---

<sup>11</sup> El «Éxodo Oriental», también denominado «El Éxodo del Pueblo Oriental» o «La Redota», consistió en el desplazamiento de más de diez mil personas, lideradas por José Gervasio Artigas –elegido «Jefe de los Orientales» en los días previos al inicio de la acción– que abandonaron su tierra natal, la Banda Oriental, tras la firma de un armisticio entre la Junta de Buenos Aires y el virrey Francisco Javier de Elío que les dejó en una complicada situación tras la retirada de las tropas bonaerenses frente al ejército virreinal, más numeroso y mejor equipado. Para más información, *vide* (Ribeiro, 2022).

La escritora busca establecer las similitudes entre la desolación y destrucción de los hechos pasados con aquellos sucesos presentes. La composición culmina con una pregunta directa al lector: «Brilla la antigua fecha. / El pasado / ¿está muerto?».

El aspecto social del «salirse de sí mismo» de Maia puede apreciarse nuevamente en su poema «He visto», último poema del libro *El puente* (1970), obra que se conforma como *el libro del compromiso* en la producción literaria de la poeta. Esta poética tiene para Circe Maia un significado y una intención comunicativa singulares, que han sido condicionados por la situación social y política que estaba atravesando su país, en una deriva cada vez más represiva. Las fuerzas del orden habían tomado las calles de la ciudad: «Policías. Soldados. / Camiones y camiones. O a caballo. / O a pie. Juntos, armados». Los puntos que separan los sustantivos marcan tensas pausas y silencios.

En la segunda estrofa el primer verso abre con la imagen de la ciudad, atemorizada ante los sucesos, atribuyéndole cualidades humanas: «Veo tu rostro inquieto, ciudad querida / y en todos lados, miedo. [...]». En la última estrofa la escritora plantea un dilema que involucra al lector, haciéndole reflexionar sobre la fragilidad de su situación y la posibilidad de verse afectado directa o indirectamente, a través de sus familiares y amigos: «Si te arrancan del sueño / puesto delante de una luz-cuchillo: / ¿Qué has de sentir? ¿Te tapan los ojos? / ¿Sabrás quedarte y resistir?». Los últimos versos sirven para advertir de la peligrosidad e inminencia de estas preguntas: «Prepárate. / El día duro ya está amaneciendo». Dos años más tarde en una madrugada –como se había mencionado en la Introducción– las fuerzas de seguridad irrumpieron en el hogar de la escritora deteniendo a su marido, tras lo cual será encarcelado. Circe Maia fue destituida de su cargo de profesora de secundaria.

La poesía comunicativa y solidaria de Circe Maia encontró su eco en el incipiente canto popular uruguayo que, imbuido de una tradición centenaria y un sentido de justicia social, comenzó a erigirse como voz de rechazo y resistencia a la inestabilidad y autoritarismo del momento. En esta época comenzaron a musicalizarse diversos poemas, por ejemplo, los de Benedetti como «Cielo del 69» por Héctor Numa Moraes, «El Sur también existe» por Joan Manuel Serrat, «Esdrújulo» y «A dos voces», estos dos últimos interpretados por Daniel Viglietti. Algunos de los poemas de Circe Maia que fueron interpretados podemos nombrar: «II», «III» – por Héctor Numa Moraes y «I, Por detrás de mi voz» por Daniel Viglietti. Este



último, compuesto por veintitrés versos agrupados en ocho estrofas tiene como tema principal la voz de los desaparecidos:

Por detrás de mi voz

-escucha, escucha-

otra voz canta.

Viene de atrás, de lejos

viene de sepultadas

bocas y canta

(Maia, 2015, p. 413)

Con estas palabras se mantienen presente para los ciudadanos en todo momento a aquellos que ya no están. Se contrasta la versión oficial de los hechos con el clamor de sus voces: «Dicen que no están muertos / -escúchalos, escucha- / mientras se alza la voz / que los recuerda y canta».

Los versos que componen esta poesía iluminan el silencio de las voces que callan. Según comenta la autora, el poema surge de un hecho real muy trágico –la muerte de una joven de veintitrés años a quien la Circe Maia tuvo oportunidad de conocer ocho años antes de su muerte, cuando esta era alumna de su clase de filosofía mientras cursaba cuarto año en Tacuarembó–. La autora la recuerda como una joven alegre, agradable y que cantaba en clase, hasta que un día desapareció. Ese momento marca el inicio del poema, cuando Circe comienza a recordar las melodías de su alumna y sentir que su voz estaba detrás de la suya cuando cantaba (Silva Esteves, 2020). Fue en ese momento cuando reparó que lo mismo sucedía con las familias de los desaparecidos, por lo que Circe Maia quiso que fuera más que memoria refiriendo por ello «sostenlos con tus ojos/ con tus palabras». Tras ser musicalizado por Viglietti –quien añadió algunos versos de Mario Benedetti– el poema ganaría otra dimensión, cuando miles de personas lo cantaban. La poética filosófica de Circe Maia gana así un nuevo sentido como vehículo de expresión social.

## 5. Conclusiones

En el presente estudio se ha logrado demostrar el estrecho vínculo entre la producción poética de Circe Maia y la filosofía, a través de recursos como la utilización del lenguaje cotidiano en sus obras, eje articulador de las mismas desde su juventud, especialmente con los manuscritos de *Voces del agua*. Partiendo del análisis histórico, cultural, social y político se ha podido observar la relevancia de estas transformaciones en la poética de la autora uruguaya, verificando su papel en la elección, expresión y publicación de sus textos e ideas. Es posible comprobar la evolución de la presencia femenina en el espacio literario nacional y su incorporación a labores de prestigio académico a lo largo del siglo XX.

Ha sido probada la centralidad de la labor editorial en la difusión de las obras literarias y la determinación del reconocimiento literario de los autores, especialmente mujeres –como Circe Maia– que no disfrutaron de un respaldo institucional necesario para tal empresa. Todo ello devuelve a la autora al centro de un panorama literario que invita, desde el contexto histórico y la evolución de las corrientes poéticas, a la reevaluación de la obra de otras autoras con el punto de referencia de Circe Maia y estudios como el presente.

Por otra parte, en el ámbito temático, se ha establecido y expuesto la importancia del tiempo en todos sus modos y formas –incluyendo las destrucciones– en el pensamiento poético de la autora. Se ha procedido también al enriquecimiento del análisis de la temporalidad con la introducción de relaciones de proximidad temática y estilística respecto a otros autores como Antonio Machado, Agustín de Hipona y Wisława Szymborska. Se concluye que la autora invita a una profunda y constante reflexión sobre el paso del tiempo y la realidad humana, siempre condicionada al mismo.

Se ha comprobado la ubicuidad del empleo de las imágenes como vehículo del pensamiento en la poesía de Circe Maia y la proximidad de su relación con el lenguaje cotidiano, el cual es utilizado para construirlas. Se verifica además la creación de un cuerpo literario dedicado a la poesía efrástica, proporcionándose diversos ejemplos donde la autora privilegia la observación a través el sentido de la vista ante una obra de arte y establece una conexión entre la misma y la realidad que procura descubrir mediante la écfrasis, enriquecida con una precisa y meditada adjetivación. Se demuestra, además, la prevalencia de la figura de la

muerte –consecuencia de la temporalidad– a lo largo de toda su producción literaria a partir de *Voces del agua*.

Por último, se ha presentado la «poesía del compromiso» de la autora como una faceta diferenciada de su poética más abstracta, demostrándose su origen como consecuencia de una concepción filosófica del mundo. La necesidad expresada por la autora de «salirse de uno mismo» adquiere distintas representaciones en su universo poético, desde la apreciación de las tareas cotidianas del hogar al recuerdo de aquellas voces que han sido apagadas. La autora plantea entonces la necesidad de un descubrimiento interno moldeado por la razón, las percepciones y las experiencias, introduciendo un canal común mediante el cual la comunicación con el *otro* sea posible –un gesto primario de la vida– según la escritora.

El análisis de la obra poética de Circe Maia a través de estos temas pone en evidencia la versatilidad de su escritura, la conexión con las otras artes, su intertextualidad y, en definitiva, la calidad de sus publicaciones. En estas páginas se ha procurado explicar la aparición del tiempo, la filosofía, la cotidianeidad y la pintura como ejes vertebradores de la producción lírica de Circe Maia, si bien su escritura merece la aparición de análisis que reafirmen la necesidad de otorgarle un lugar central en el canon de la literatura en español.

## 6. Limitaciones y prospectiva

El desarrollo de este trabajo centrado en la poética de Circe Maia se vio afectado por la inexistencia de ediciones críticas completas sobre la obra de la autora en el continente europeo, consecuencia de la anteriormente citada invisibilidad que ha sufrido. De hecho, la única obra de dicha índole *Circe Maia: palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra* (2021) fue publicada en Uruguay, en España tan solo pueden encontrarse a la venta dos antologías incompletas: *Transparencias* (2018) y *Múltiples paseos a un lugar desconocido* (2018). El único libro completo de Circe Maia disponible en el país ibérico es *Un viaje a Salto* (2021), obra escrita en prosa. Es revelador que el primer libro que reúne ensayos críticos sobre la obra de esta autora en su totalidad pertenezca a la década de 2020 cuando Maia inició su trayectoria literaria adulta en 1958, con la publicación de *En el tiempo* –más de seis décadas después–.

Por otra parte, debido al desconocimiento de la obra de esta escritora, no fue posible encontrar libros de su autoría u otras obras relacionadas con los temas tratados, particularmente en lo concerniente al contexto cultural, literario, social y político de Uruguay. Una vez se constató la indisponibilidad de dicho material, se procede a la búsqueda en los archivos digitales de la Universidad de la República (Uruguay) y al contacto con la Rebeca Linke editoras, editorial uruguaya responsable por la recuperación, edición y publicación de las obras de Circe Maia. Las editoras confirmaron la disponibilidad física de algunas obras que fueron enviadas por correo postal desde Uruguay hacia España, tardando treinta días para su recepción. Rebeca Linke editoras informó que la importante obra *La casa de polvo sumeria. Sobre lecturas y traducciones* (2011) se encontraba agotada y no había habido nuevas reimpressiones de la misma, y al no encontrarse en formato de libro digital, no era posible su adquisición. Este hecho imposibilitó el estudio de la labor de traducción ejercida por la autora y el análisis de sus ensayos filosóficos. El acceso a esta obra –y al también indisponible título *La pesadora de perlas: obra poética y conversaciones con María Teresa Andruetto*– se considera un aspecto valioso e innovador para abordar su poética dado que posibilitaría la apreciación de la influencia de esta labor en su producción literaria y la naturaleza de sus intercambios con varios autores de relevancia. Las limitaciones anteriormente mencionadas supusieron el retraso del inicio de la redacción del presente estudio y restringieron el abanico documental y temático del mismo, solamente paliado por la disponibilidad de sus obras publicadas antes de 2001, facilitadas por la autora bajo una licencia *copyleft* Creative

Commons BY NC 4.0 Internacional con motivo de la celebración de su octogésimo séptimo aniversario.

Por último, se menciona la intención de entrevistar a Circe Maia con motivo de la elaboración del presente estudio, lo cual no fue posible dado que al comienzo del desarrollo del mismo el estado de salud de la autora se deterioró repentinamente, agravada por la reciente muerte de su marido.

Respecto a la prospectiva se propone la posibilidad de crear y estimular nuevas líneas de investigación relacionadas la obra de Circe Maia permitiendo nuevas perspectivas inéditas sobre los diversos perfiles de su producción literaria que no aún no han sido considerados por la crítica. Con el presente estudio se procura ampliar el conocimiento y estimular la labor investigativa relativa a la obra de la escritora Circe Maia, arrojando luz sobre una autora cuya condición de mujer, traductora y filósofa limitó la posibilidad de trascender fronteras. Se espera que esta investigación fomente el interés por la poeta más allá del ámbito académico, estimule el análisis de su obra y facilite su reconocimiento en otros continentes. Se espera que estas páginas sirvan de fuerza catalizadora para estas exploraciones en terrenos todavía desconocidos.

## Referencias bibliográficas

- Creación y evolución*. Corte Electoral de la República Oriental del Uruguay. Recuperado el 4 de julio de 2022, de [https://www.corteelectoral.gub.uy/institucional/creacion\\_y\\_evolucion](https://www.corteelectoral.gub.uy/institucional/creacion_y_evolucion)
- A 140 años de la educación del pueblo: Aportes para la reflexión sobre la educación en el Uruguay. I Educación Preprimaria, Primaria y Media* (2014). . Ministerio de Educación y Cultura.
- Aguirre, O. (1994). El poeta es siempre un traductor. *El País Cultural*, (243)
- Aínsa, F. (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Ediciones Trilce.
- Anónimo. (2017). *I Ching. El libro de las mutaciones* (R. Wilhelm, D. J. Vogelmann Trad.). (37.ª ed.). Edhasa.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* [Le bruissement de la langue] (C. Fernández Medrano Trad.). (2.ª ed.). Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura* (R. J. Vernengo Trad.). (1.ª ed.). Planeta-Agostini.
- Circe Maia - Entrevista en La Canoa*. Bernabé, D. and Routín, P. (Directores). (2018, 6 de diciembre de). [Vídeo] Montevideo, Uruguay: En Perspectiva - Radiomundo 1170 AM. <https://www.youtube.com/watch?v=c2FAbP7f8M0>
- Blitzer, J. (2015, 28 de septiembre de). The Woman Behind Latin America's Literary Boom. *The New Yorker* <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-woman-behind-latin-americas-literary-boom>
- Blixen, C. (2019). Escribir, traducir: formas de la hospitalidad. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 41-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7233105>
- Bordoli, D. L. (Ed.). (1966). *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Departamento de Publicaciones - Universidad de la República.
- Bortkiewicz, E. (Ed.). (2022). *Antología poética* (7.ª ed.). Visor Libros.
- Bravo, L. (2019). En la poética de Circe Maia el develamiento de la otredad. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 7-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7233103>

- Brena, T. G. (1974). *Exploración estética: estudio de 12 poetas de Uruguay y 1 de Argentina*. Editorial Impresora Récord.
- Brum, C., Román, C., y Willebald, H. (2014). *Inflación en Uruguay en 140 años de historia (1870-2010). Un enfoque monetario*. FCAE-IE (Facultad de Ciencias Económicas y de Administración-Instituto de Economía de la Universidad de la República).
- Carmen González, M. d. C., Blixen, C., Sanguinetti, N., Rodríguez Posadas, B., Testoni, L., Benítez Pezzolano, H., Veljacic, K., Olivera, M., Carriquiry, M., Bellas, C., Ojeda, Á, Bravo, L., Dopico, A., Quijano Sosa, D., Cortés, S., Salbarrey, G., Vitale, I., Oroño, T., Mazzini, L., . . . .  
Avero, M. (2021). In del Carmen González M., Núñez P. and Sanguinetti N.(Eds.), *Circe Maia: palabra en el tiempo: estudios sobre su obra*. Rebeca Linke editoras.
- Carreño Rivero, M. (2010). El pensamiento pedagógico de José Pedro Varela y su decisiva influencia en la construcción del sistema educativo uruguayo. *Bordón. Revista De Pedagogía*, 62(2), 53-66. <https://recyt.fecyt.es/index.php/BORDON/article/view/29180>
- Circe Maia: la poetisa*. (2016). Tacuarembó 2030. Recuperado 19 de junio de 2022, de <https://www.tacuarembó2030.com/cultura/3155-circe-maia-la-poetisa/>
- Circe Maia - Premiación 2015*. (2015). Ministerio de Educación y Cultura. <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/circe-maia>
- Cuadro Cawen, I. (2022). Las redes intelectuales rioplatenses de la médica uruguaya Paulina Luisi: otra cara del internacionalismo feminista del Novecientos. *Meridional - Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, (17), 47-69. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2021.64854>
- de Frono, J. (2019, 15 de abril de). Uruguay, un país de poetas mujeres. *Arcadia - Semana* <https://www.semana.com/impresaliteratura/articulo/uruguay-un-pais-de-poetas-mujeres/73746/>
- de Hipona, A. (2017). *Confesiones* (P. Ribadeneyra, Á Custodio Vega Trans.). (1.ª ed.). Editorial Planeta.
- del Barco, P. (Ed.). (2016). *Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)* (4.ª ed.). Alianza Editorial.

- Doce, J. (Ed.). (2018). *Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)* (1.ª ed.). Editorial Pre-textos.
- Dopico, A., y Sanguinetti, N. (2014). Poesía y Filosofía. Entrevista a Circe Maia. *[Sic] Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.*, (9), 19-24.  
<https://revistasic uy/ojs/index.php/sic/issue/view/22/24>
- Dossier Circe Maia. (2019). *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 101-109.  
[https://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/125384/1/revista\\_anl\\_15\\_2019\\_a9.pdf](https://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/125384/1/revista_anl_15_2019_a9.pdf)
- Ferreira de Mattos, M. (2019). *Página Inicial*. Marnels Ferreira de Mattos. Pinturas al óleo. Pinturas a la encáustica. Tacuarembó. Uruguay. Recuperado el 9 de agosto de 2022, de <https://marnelsferreira.blogspot.com/>
- Figueredo, M. L. (2002). El eterno retorno entre la poesía y el canto popular: Uruguay, 1960–1985. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 26(1/2), 299-321.  
<https://www.jstor.org/stable/27763770>
- Los filósofos presocráticos I* (2016). (C. Eggers Lan, V. E. Juliá Trad.). Editorial Gredos.
- Los filósofos presocráticos: III* (2016). (A. Poratti, C. Eggers Lan, Santa Cruz de Prunes, María Isabel y N. L. Cordero Trad.). (Editorial Gredos ed.)
- Flori, M. (2002), Sylvia Lago: "la literatura no tiene sexo, pero quienes la escriben sí". *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*.
- Fondebrider, J. (2010). Feathers and a Poncho. *The Poetry Ireland Review*, (101), 97-99.  
<https://www.jstor.org/stable/41583271>
- Franco, G., y González, M. d. C. (2019). Circe Maia y Rebeca Linke Editoras: un itinerario editorial. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 65-76.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7233107>
- George, A. (2015). *La epopeya de Gilgamesh* [The Epic of Gilgamesh] (F. Chueca Crespo Trad.). (1ª ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.
- González Talvi, F. (2022, 15 de julio de). Una receta para hacer buenas tortas fritas para el fin de semana lluvioso que se viene. *El Observador*



<https://www.elobservador.com.uy/nota/una-receta-para-hacer-buenas-tortas-fritas-para-el-fin-de-semana-lluvioso-que-se-viene-2022715134748>

González, M. d. C. (2014). Circe Maia: poética del diálogo. *Revista [Sic] de Literatura y Arte*, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, (9), 13-18.

<https://aplublog.files.wordpress.com/2016/02/sic-9-agosto-20141.pdf>

Guedes Marrero, L., Luna Sellés, C., Torres Torres, A., y Gutiérrez Yanotti, N. (2022). *Una aproximación a la historia de la edición en Uruguay* (1.ª ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Hamed, A. (2015). Del país al paisaje: Muestra de poesía uruguaya. *Hispanamérica*, (130), 63-68.

<https://www.jstor.org/stable/43684424>

Harrison, E. L. (1978). Metempsychosis in Aeneid Six. *The Classical Journal*, 73(3), 193–197.

<http://www.jstor.org/stable/3296685>

Ho, T. L. (2014). Icaruses. *World Literature Today*,

<https://www.worldliteraturetoday.org/blog/cultural-cross-sections/icaruses>

Kercheval, J. L. (2015a). *The Invisible Bridge / El Puente Invisible: Selected Poems of Circe Maia* (1.ª ed.). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt17t74vv.3>

Kercheval, J. L. (2015b). Weighers of Pearls. *World Literature Today*. Recuperado el 15 de septiembre de 2022, de <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/translation/weighers-pearls-jesse-lee-kercheval>

<https://www.worldliteraturetoday.org/blog/translation/weighers-pearls-jesse-lee-kercheval>

A Leading Writer Is Held in Uruguay. (1974, 26 de febrero de). *The New York Times*

<https://www.nytimes.com/1974/02/26/archives/a-leading-writer-is-held-in-uruguay.html>

Ley Orgánica de la Universidad de la República - N.º 12549, Ley orgánica (1958).

<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/12549-1958>

Luis Borges, J. (2017). *Borges esencial*. Alfaguara.

Machado, C. (2018). La poesía de Circe Maia como apertura a lo imposible. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), 25-39.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7233104>

- Maggi, C. (1968). Sociedad y Literatura en el presente: el "boom" editorial. *Capítulo Oriental*, (3) <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4543>
- Maia, C. (2015). In Franco G., del Carmen González M. y Núñez P.(Eds.), *Obra Poética* (3.ª ed.). Rebeca Linke editoras.
- Maia, C. (2017). In Franco G., del Carmen González M. y Núñez P.(Eds.), *Dualidades* (2.ª ed.). Rebeca Linke editoras.
- Maia, C. (2020). *Voces del agua* (1.ª ed.). Rebeca Linke editoras.
- Maia, C. (2021). *Un viaje a Salto* (1.ª ed.). Editorial las afueras.
- Martínez Vázquez, A. (2019). Dispositivo carcelario y resistencia de las mujeres en el relato de Circe Maia en «Un viaje a Salto». *Revista Encuentros Uruguayos*, XI(2), 38-57.
- Martins, C. A., Boyle, C., y Gonzalez, M. (1988). Popular Music as Alternative Communication: Uruguay, 1973-82. *Popular Music - Cambridge University Press*, 7(1), 77-94. <https://doi.org/10.1017/S0261143000002543>
- Martins, F. (2021, 26 de enero de). Una voz a través del tiempo. *Agulha Revista De Cultura*, <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2021/01/escritura-conquistada-circe-maia.html>
- Melendres, L. (2002). *Siglo XX. Las variables estadísticas relevantes. Área sociodemográfica. Educación y capacitación*. INE - Instituto Nacional de Estadística.
- Notopoulos, J. A. (1938). Mnemosyne in Oral Literature. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 69, 465-493. <https://doi.org/10.2307/283194>
- Olivera Prietto, M. A. (2020). *Circe Maia: el recurso de la poesía en la filosofía*. Arte Miguel Ángel Olivera Prietto. <https://www.artemaop.com.uy/2020/09/09/circe-maia-el-recurso-de-la-poesia-en-la-filosofia/>
- Ortega, J. (1976). Nueva reflexión sobre «Poema de un día. Meditaciones rurales». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (304-307), 972-986.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (1992). Uruguay: la poesía del siglo XX. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, (21), 233-245. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110233A>

- Paternain, A. (1967). *36 años de poesía uruguaya. Antología*. Editorial Alfa.
- Paternain, A. (1969). Los nuevos poetas. *Capítulo Oriental*, (39), 608-624.  
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4548>
- Pollero Beheregaray, R., y Sagaseta Dañobeytia, G. (2019). Una fotografía 'movida' de Montevideo a mediados del siglo XIX.
- Conversaciones entre la demografía histórica y el análisis espacial. *Población & Sociedad - Universidad Nacional de La Pampa*, 26(2), 64-86. <https://doi.org/10.19137/pys-2019-260203>
- Rama, Á. (1971). La generación crítica (1939-1969). *Uruguay Hoy* (pp. 325-402). Siglo XXI.
- Real Academia Española. *Torta frita*. Diccionario de la lengua española.  
<https://dle.rae.es/torta?m=form#3xTnySu>
- Ribbans, G. (Ed.). (2021). *Campos de Castilla* (28.ª ed.). Ediciones Cátedra.
- Ribeiro, A. (2022). *El Éxodo del Pueblo Oriental*. Ministerio de Educación y Cultura.  
<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/exodo-del-pueblo-oriental>
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Editorial Alfa.
- Romero, S. (2015, 13 de abril de). Eduardo Galeano, Uruguayan Voice of Anti-Capitalism, Is Dead at 74. *The New York Times* <https://www.nytimes.com/2015/04/14/books/eduardo-galeano-uruguayan-voice-of-anti-capitalism-is-dead-at-74.html>
- Romiti, E. (2016). *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar* (1.ª ed.). Ediciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay - Ediciones Universidad de Salamanca.
- Romiti, E. (2019). *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* (1.ª ed.). Ediciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Sanguinetti, N. (2015). Circe Maia y la poesía de la resistencia.
- Cruces entre poesía y canción. *Revista [Sic] de Literatura y Arte, editada Por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, (12), 28-38.  
<http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/256>

- Sanguinetti, N. (2018). Circe Maia, una poética de la mirada. *Revista [Sic] de Literatura y Arte*, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, (20), 72-81. <http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/153>
- Schmidt, D. J. (2013). Klee's Gardens. *Research in Phenomenology*, 43(3), 394-404. <https://doi.org/doi:10.1163/15691640-12341266>
- Otra voz canta*. Silva Esteves, J. P. (Director). (2020, 18 de mayo de). [Video] [https://www.youtube.com/watch?v=8c\\_l38qeGLw](https://www.youtube.com/watch?v=8c_l38qeGLw)
- En la Máquina de Pensar: con Circe Maia acerca de La Casa de Polvo Sumeria sobre lecturas y traducciones*. Silva Olazábal, P. (Director). (2012, 26 de enero de). [VÍdeo] Montevideo, Uruguay: Radio Uruguay.
- Solana Dueso, J. (2009). El agua como el primer principio: Las razones de Tales de Mileto. *Convivium*, (22), 5-25. <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/130657>
- Suter, R. (1965). El concepto del tiempo según San Agustín, con algunos comentarios críticos de Wittgenstein. *Convivium*, (19), 97-111. <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76270/0>
- Szyborska, W. (1996). *Wisława Szymborska Nobel Lecture: The poet and the world*. The Nobel Prize. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/lecture/>
- Szyborska, W. (2014). *Lecturas no obligatorias. Prosas. Wisława Szymborska* (5ª ed.). Ediciones Alfabia.
- Techeira, D. (Ed.). (2018). *Transparencias. Antología poética* (1.ª ed.). Visor Libros.
- Tomás Auza, N. (2004). *La Aljaba. Dedicada al bello sexo argentino. 1839-31*. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene" - Asociación Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires - Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny".
- Valverde, Á. (2019, 1 de marzo de). Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014) . *El Cultural - El Español* [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190301/multiples-paseos-lugar-desconocido-antologia-poetica/379963841\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190301/multiples-paseos-lugar-desconocido-antologia-poetica/379963841_0.html)

Viñas, D. (2017). *Historia de la crítica literaria* (2.ª ed.). Ariel Letras.

Wilhelm, R. (2010). *I Ching, el Libro de las Mutaciones* (D. J. Vogelmann Trad.). (38.ª ed.). Edhasa.

Zambrano, M. (1995). Los dos polos del silencio (a Salvador de Madariaga). *Las palabras del regreso (Artículos periodísticos, 1985-1990)* (pp. 23-27). Amarú Ediciones.

Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía* (4.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.