

En la poética de Circe Maia: el develamiento de la otredad

Luis Bravo

Instituto de Profesores Artigas

I. Poetas y poéticas uruguayas de los sesenta

Desde la década del cincuenta —con la inflexión de la crisis económica de 1955 y sus consecuencias que hacen eclosión en la década siguiente— y hasta el quiebre dictatorial del sistema democrático en 1973, se extiende un período en el cual emergen tres camadas consecutivas de una nueva promoción poética. Estas conforman un abundante número de autores cuya diversidad estética conforma un denso corpus literario. La designación de *promoción del 60* responde a la década que, sirviendo de pivote, contiene e impulsa estas obras desde el singular efecto revulsivo que esa fermental década generó. De esa producción se espigan aquí de manera panorámica solo los primeros libros de las principales poetisas; el motivo es señalar las etapas en que estas van dándose a conocer, así como ubicar en contexto la obra de Circe Maia (Montevideo, 1932).

Si bien en sus inicios algunas poetisas mantienen cercanías estéticas con unas u otras de las voces de mujeres que hacen a la inusitada producción que en Uruguay particularmente se ha cultivado, no por eso sus obras son prolongación epigonal de ninguna de estas. Sin ser exhaustivos, ese cultivo atraviesa el siglo xx desde la generación del 900, con María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, prosiguiendo en generaciones y décadas siguientes con Juana de Ibarbouro, Edgarda Cadenazzi, Selva Márquez, Esther de Cáceres, Concepción Silva Bélinzon, Clara Silva, Sara de Ibáñez, Susana Soca, hasta llegar a la inmediata anterior generación del 45, con las potentes voces de Amanda Berenguer, Ida Vitale, Orfila Bardesio, Idea Vilariño, entre otras. Si bien la dialéctica interna de esta singular productividad de poetisas no ha sido sistemáticamente estudiada como fenómeno de nuestra historia literaria, para el caso de la promoción que nos ocupa es posible afirmar que continúa en su diversidad, delineando las identidades propias a medida que

avanza la década del sesenta, aunque no conformen una generación sino una promoción facetada en tres etapas. Esa cronología se vuelve compleja si se estudian las posibles trazas estéticas que la componen. A veces una misma obra contiene más de un estilo en su discurrir evolutivo. En esta hipótesis se yuxtaponen tres poéticas durante el período que va desde 1955 a 1973: *poéticas de la temporalidad*, *poéticas comunicantes*, *poéticas disidentes*.

Denomino *poéticas de la temporalidad* aquellas que, con aspiraciones universalistas, utilizan un registro lexical y unas formas versales que mantienen estrecho vínculo con la tradición de la lírica española peninsular. Varios de sus aspectos remiten a la concepción de Antonio Machado (1875-1939) de la poesía como «palabra esencial en el tiempo», según lo consigna en «Poética, 1931» (1997: 60). Es una línea del pensamiento bergsoniano en la que el espiritualismo se inserta en la duración, haciendo de la palabra eje y herramienta de una reflexividad filosófica aterrizada en el mundo cotidiano. Allí abrevan quienes avizoran la unión posible entre lo intimista y el compromiso ante circunstancias históricas. Es el Machado que en el prólogo a *Soledades* (1917) reconoce la maestría de Rubén Darío, pero se propone abrirse del Modernismo al uso y seguir camino bien distinto. «Pensaba yo que el elemento poético no es la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo» (1997: 57).

Si bien el primer estudio crítico sobre la obra de Antonio Machado en nuestras letras data de 1929¹ y pertenece a Lauxar (Osvaldo Crispo Acosta, 1884-1962), su gravitación en los años cincuenta y sesenta fue señalada por el poeta y crítico Enrique Elissalde

1 Firmado en Montevideo, pero publicado en la revista *Hispania* (vol. XII, n.º 3, California, Estados Unidos, 1929), el ensayo de Lauxar, titulado «Antonio Machado y sus *Soledades*» se concentra en la primera etapa poética del autor (*Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1907). Refiere a su estética «desrealizadora», a la manera de un «simbolista puro y personal», para concluir que en esta «todo lo que es imagen o figura de lo real se transforma en signo o expresión de su alma». Con este ensayo Lauxar es uno de los primeros críticos latinoamericanos (y el primer uruguayo) en estudiar la obra de Machado. Publicó un estudio posterior en la *Revista Nacional* (tomo LXI, n.º 185, Montevideo, 1954), titulado «El amor en la poesía de Antonio Machado». Ambos trabajos están reunidos en *Motivos de crítica*, tomo IV. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1965.

(1939-2000) en artículos del diario *Época*, así como en «La poesía en el Uruguay», separata de la revista *Razón y Fábula* (1967) editada en Colombia por la Universidad de los Andes.

Por su parte, las *poéticas comunicantes* inscriben la otra vertiente modélica del período. Esta línea opta por lo conversacional que asume el habla de la comunidad lingüística uruguaya y rioplatense, de corte urbano. Su lenguaje no solo se distancia de la lírica hispánica peninsular, sino que su temática apunta a lo universal solo por elevación; partiendo con énfasis de lo coyuntural local y lo latinoamericano. Instala un punto de vista colectivo (el «nosotros» desplaza al «yo») y al optar por una vía media comunicacional apunta a un alcance más popular, a un lector no iniciado. Este coloquialismo funciona como bisagra entre el desgarramiento existencialista de posguerra, y un creciente compromiso con las luchas sociales, desde una mirada tercermundista. Su nombre lo he tomado de la incidencia que ejerce Mario Benedetti (1920-2009) con su impronta del «aquí» y «ahora» latinoamericano; siendo uno de los más nítidos representantes de esta orientación. En el prólogo a *Los poetas comunicantes* afirma que los temas centrales de sus reportajes son: «compromiso; voluntad de comunicación; sacrificio parcial y provisorio de lo estrictamente estético en beneficio de una comunicación de emergencia» (1972: 16). Luego de citar a José Martí como «formidable vaso comunicante entre cultura y revolución» (1972: 15), Benedetti suscribe las palabras del chileno Gonzalo Rojas: «Tenemos que pasar a asumir una conducta tal, que por un lado tengamos fuerte el oficio, y por otro tengamos firme la amarra con la revolución» (1972: 17). En esa «doble fidelidad» —afirma— confluyen una ética política y una estética literaria cuya axiología define esta poética, que admite múltiples ramificaciones: poesía crítica, rebelde o combativa, de lo identitario, puesta en voz del cancionero popular, entre otras.

En las obras de la promoción estas dos poéticas no son excluyentes sino complementarias, habiendo quienes incluso oscilan entre una y otra tendencia. Su consecuencia es que amplían la recepción con un público ávido de redefiniciones identitarias, un lectorado que dio lugar a un auge histórico de las editoriales vernáculas, posibilitando fenómenos como la Feria Nacional de Libros y Grabados, fundada en 1960 por Nancy Bacelo, pionera en la gestión cultural.

En tercer lugar, denomino *poéticas disidentes* a las que aspiran a «separarse de la común doctrina, creencia o conducta» —según el

diccionario de la RAE—, en este caso, se desvían de las dos poéticas modelo del contexto. Pueden reconocerse, a la vez, dos tipos de abordaje formal: los *estilos de proliferación* y los *estilos de condensación*. Ambos disienten con el afán de comunicabilidad inmediata, acentúan la *creatio*, intensifican lo metarreflexivo de una *poiesis* ya inscrita en la neovanguardia epocal.

Los *estilos de proliferación* integran tendencias polifónicas y de hibridación de lenguajes artísticos. Borran las fronteras de género, incursionan en el poema en prosa, adoptan el verso libre o el verso largo de prosodia narrativa, apuestan a una nueva formulación sonora y rítmica. El fraseo contracultural de lo beat, del rock, y del pop se hacen presentes. Ante todo insuflan el texto de una energía delirante, dionisíaca, contrapuesta a la lógica apolínea y razonante. Incluyen un surrealismo *sui generis*, la psicodelia contracultural y un incipiente neobarroco. Los *estilos de condensación* concentran e intensifican el valor semántico, conciben al poema como artefacto. Abarcan desde la reflexión metapoética hasta la experimentación visual y lo performativo; el signo lingüístico se repliega en su materialidad gráfica. Hay una presencia del concretismo contrapuesta al verbalismo coloquial. La concentración en la función poética hace del lenguaje materia lúdica, de exploración o experimento.

La etapa inicial surge entre 1954 y 1959. Ángel Rama los denominó como *promoción de la crisis*, aunque sus obras alcancen plenitud posteriormente. Van desde la exploración introspectiva al testimonio de lo circundante. Están, como se verá, más cerca de las *poéticas de la temporalidad*, pero si comenzamos con la salteña Marosa di Giorgio (1932-2004) ya estamos ante una excepción. Su juvenil *Poemas* (1954) dio inicio a una poética visionaria que se desmarca del contexto epocal y se adelanta, inscribiéndose entre las *poéticas disidentes* que tendrán lugar entre 1965 y 1973. Las otras poetas que se estrenan en estos años son: Matilde Bianchi (1927-1991) con *Cenit bárbaro* (Premio del Ministerio de Instrucción Pública, 1954), Nancy Bacelo (1931-2007) con *Tránsito de fuego* (1956), Selva Casal (1927) con *Arpa* (1958), Circe Maia con *En el tiempo* (1958).

Una segunda etapa se sitúa entre 1960 y 1965, en una producción ya vehiculizada mediante editoriales y revistas que sus propios integrantes fundan: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República (1959), Alfa (1960), Siete Poetas Hispanoamericanos (1960), Banda Oriental (1961), Arca (1962), *Aquí Poesía*

(1963), *Vanguardia* (1963), *Los Huevos del Plata* (1965), entre otras. En el primer quinquenio se intensifica la *poética comunicante* que pronto será también modélica. Integran la etapa: Maruja Díaz de Guerra (1924) con *Desde antes de la infancia* (1964), fundadora en Maldonado de la revista *La Ballena de Papel* (1968-72), Gladys Castelvocchi (1922-2008) con *No más cierto que el sueño* (1965), María E. Cantonnet (1933) con *Luz exacta* (1961), Cristina Landó (1943) con *Desde la voz primera* (1964).

Entre 1965 y 1973 se genera la tercera etapa en la que se dan a conocer, o se consagran, autoras en quienes se visualizan nuevos perfiles estéticos, con un sesgo más experimental, entre otros síntomas de cambio. Ingresan entonces las que he denominado *poéticas disidentes* de los dos modelos mencionados. Se conforma así un caleidoscopio de tendencias en cuyo germen es posible divisar la presencia de una generación en ciernes que, dadas las posteriores circunstancias represivas —censura, encarcelamiento, exilio— quedará sin solución de continuidad colectiva, reasumiéndose en obras individuales. Publican por primera vez en esa etapa: Cristina Carneiro (1948-2019), premio de la Feria Nacional de Libros y Grabados con *Zafarrancho solo* (1967); Cristina Meneghetti (1947) con *Intento* (1968); Elsa Baroni de Barreneche (1935), abriendo camino en la poesía lunfarda escrita por mujeres, inicia con *La Rama Nueva* (1971); Cristina Peri Rossi (1941) introduce el homoerotismo en la poesía uruguaya con *Evohé* (1971).

II. Vínculos de Antonio Machado con la poesía uruguaya

La relación del poeta sevillano con las letras uruguayas se inicia con la revista *Alfar* y el vínculo con su director, el poeta Julio J. Casal (1889-1954). *Alfar* tuvo dos épocas: entre 1921 y 1928 fue editada en La Coruña, España, y en el período 1929-1954 estuvo radicada en Montevideo. El proyecto contó desde siempre con la fraterna colaboración de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Azorín de la generación del 98. Recuerda la poeta Selva Casal, que su madre, María Concepción Muñoz, solía evocar la bonhomía y la bohemia proverbiales de Antonio Machado. El espacio intercultural habilitado por *Alfar* forjó un histórico intercambio entre artistas españoles y la cultura uruguaya. No es mera coincidencia que entre 1919 y 1924, Machado escribiese el *Cancionero apócrifo (doce poetas que pudieron existir)*, y del heterónimo Víctor Acucroni, se diga: «De

origen italiano. Nació en Málaga, en 1879. Murió en Montevideo, en 1902» (1997, t. II: 877). Del joven andaluz fallecido a los 23 años en la lejana capital uruguaya, quedaron cinco versos que juegan entre el sonar y el soñar: «Esta bolita de marfil sonora / que late dentro de la encina vieja / me hace dormir... / En sueño / un ave de cristal —¡mil!— en el olmo suena» (1997, t. II: 878).

En los años veinte, marcados en España y Francia por el surgimiento de los ismos de vanguardia, la opinión estética de Antonio Machado fue cuestionada por los jóvenes. El Ultraísmo (1918) se había propuesto desplazar el «yo» y lo anecdótico como lastres románticos y modernistas, volcándose al uso primordial de metáforas y tropos. Esas postulaciones encontraron en Machado a un antagonista de sólidos fundamentos. Así dice en 1916 en la reseña «Sobre las imágenes en la lírica (Al margen de un libro de Vicente Huidobro)»:

¿Por qué, pues, no recordar, sin pesadez, lo que hace veinticinco años pensaba yo sobre el uso de las metáforas? [...] Mi opinión era esta: las metáforas no son nada por sí mismas. No tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto [...] Si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta commensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no solo superfluo, sino perjudicial a la expresión [...] Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones (1997, t. II: 852-854).

Pero nada detendría ya la revaloración de don Luis de Góngora entre los jóvenes reunidos por el torero Ignacio Sánchez Mejías en el Ateneo de Sevilla, evento fundacional de la generación del 27. La respuesta de Machado será el «Arte poética» (1928) de su alter ego, Juan de Mairena, quien se autodenomina «el poeta del tiempo». Mairena, nacido en Sevilla (1865), «poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar», según la presentación de *Cancionero apócrifo*, pone en tela de juicio, con humor y altura filosófica, el valor del conceptismo y el culteranismo. Concluye, categórico, que: «Culteranismo y conceptismo son, pues, expresiones de una misma oquedad, cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española» (1997, t. I: 379-88). Los siete puntos con los que Mairena fundamenta su antibarroquismo son el más contundente contramanifiesto del neogongorismo. Sus pala-

bras no apuntaban, obviamente, al siglo xvii, sino al presente más inmediato.

Ya durante la década del treinta estas discusiones dan paso a otros conflictos; la confrontación estética dejaba paso a polémicas determinantes para el futuro político del país. El desafío pasaba por consolidar la República y estrechar vínculos entre cultura y pueblo. Allí la figura de Machado se yergue como ejemplo de dignidad y militancia en virtud de la asediada causa republicana. Ese perfil de su personalidad se corrobora en los enfoques que publica la AIAPE uruguaya (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) constituida bajo la consigna «Por la defensa de la cultura»; defensa ante el avance de los fascismos europeos, así como ante los autoritarismos del propio país, durante la dictadura de Gabriel Terra (1933) cuya fachada legalista se prolongó hasta 1938. AIAPE publicó un boletín de formato tabloide desde el inicio de la guerra civil española (n.º 1, noviembre, 1936) hasta el n.º 32 (junio, 1944).²

No es casual que, siendo el poeta Roberto Ibáñez (1907-1978) el redactor responsable del boletín, a la vez un destacado investigador de la obra de Antonio Machado, la figura de este ocupase un lugar destacadísimo en esa publicación. Los agentes culturales vernáculos lo verán entonces como un paradigma del compromiso intelectual, en varios sentidos. Compromiso de solidaridad en la coyuntura política, pero también referente en el plano poético marcando así, para bien y para mal, a muchos poetas e intelectuales uruguayos en relación a juicios y prejuicios entre vanguardia y revolución. En tanto paradigma de autonomía de pensamiento, Antonio Machado se desmarca de la ideología elitista planteada en *España invertebrada* (1921) por su coetáneo el filósofo Ortega y Gasset (1883-1955), apostando en cambio a la defensa de una cultura popular cuando la República vive su hora más dramática. Al respecto, dice Cano Ballesta:

Antonio Machado, que vive intensamente los graves problemas del momento, halla muy conveniente este acercamiento de cultura y pueblo, y levanta su voz contra los que hablan de crisis de la cultura porque se la intenta hacer llegar al pueblo [...]: «Que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura».

2 La colección completa de la publicación de AIAPE está disponible en: <<http://anaforas.fic.edu.uy>>.

El artista, como hombre, debe estar metido en las contingencias; también a él le atañen las cuestiones políticas y sociales (1972: 155).

El hecho es que, salvando sus diferencias ideológicas con el marxismo, y ante el triunfo del Frente Popular en 1936 (casi simultáneamente al levantamiento contrarrevolucionario) Antonio Machado adoptó una posición de primera línea en defensa de los valores y derechos republicanos. Así lo destaca el boletín de AIAPE en la columna «Antonio Machado y la juventud», donde el poeta declara:

A los que éramos hace treinta años jóvenes se nos hablaba de una revolución desde arriba. En el fondo, una transformación de España a cargo de los viejos, yo no he creído nunca en ella, y en esto estuve siempre en desacuerdo con los jóvenes apolíticos de mi generación [...] La revolución es siempre desde abajo y la hace el pueblo. Una gran parte de la juventud española ha abrazado valientemente la causa popular, y España tiene hoy lo que hace mucho tiempo necesitaba: una juventud sana y enérgica, capaz de mirar serenamente el mañana [...] Yo no soy un verdadero socialista y además no soy joven; pero, sin embargo, creo que el socialismo es la gran esperanza humana ineludible en nuestros días y que toda superación del socialismo lleva implícita su propia realización [...] Confío en vosotros, que sois la juventud con que he soñado hace muchos años. Con vosotros estoy de todo corazón (1937: 7).

En resumen, la cobertura histórica del boletín de AIAPE delinea la figura de Antonio Machado como ejemplo de las opciones comprometidas en lo teórico y en lo práctico, con la lucha librada a favor de lo popular y contra los totalitarismos. En otro plano, vistas las posturas de Machado en lo estético, vale la pena preguntarse en qué medida su renuencia para con el lenguaje de los ismos coadyuvó para reafirmar en nuestras letras una orientación de por sí conservadora en lo que hace a la experimentación de los lenguajes de vanguardia. Esa actitud, que caracterizó a los dos estilos modélicos, comenzará a ser cuestionada con la aparición de grupos y revistas juveniles de tinte disidente, como *Vanguardia* (1963-1973) y *Los Huevos del Plata* (1965 -1969).

II.1 Un maestro sevillano en Tacuarembó

Así, prefigurando el existencialismo de Heidegger, la poesía de Antonio Machado habla del «ser que deviene, de su propio existir» y del poeta a quien «no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada», según María Zambrano (1938: 85). Pero no será a partir de la filosofía de Heidegger, sino del existencialismo de Jean Paul Sartre que los lectores uruguayos recepcionen esa «inmersión en lo temporal» en sus dos sentidos: el de la temporalidad íntima y el de la circunstancia social e histórica.

En la tríada de poetas de Tacuarembó de esta promoción —Washington Benavides (1930-2017), Walter Ortiz y Ayala (1929) y Circe Maia (1932), hija adoptiva de ese departamento— es en quienes mejor se reflejará la ascendencia machadiana. En Benavides la presencia de Machado no es visible, como en otros, mediante epígrafes ni títulos o referencias expresas, teóricas o intertextuales, sino más bien por el tono y los motivos en «compensación íntima con el paisaje y sabores de su solar nativo», según Isabel Gilbert (*Marcha*, 1966: 31). Su poética se nutre de múltiples reflejos y en esa pluralidad discurre la falsa oposición entre lo culto y lo popular que Benavides bien sortea, igual que el propio Machado lo hiciera en *Canciones, proverbios y cantares* (1917-1930). El crítico Ricardo Pallares se ha preguntado sobre la herencia machadiana en Benavides:

En su obra se da —por vía del acendramiento intimista y subjetivo— la aparición de textos cuyo motivo parece excesivamente apegado al entorno y a la circunstancia de los horizontes personales del poeta y de sus paisajes de cultura. ¿Descendencia machadiana? (1992: 18).

Benavides se encuentra más cerca que nadie en la poesía uruguaya de los «complementarios» o heterónimos machadianos, Juan de Mairena y Abel Martín. Dio señales de esa multiplicidad de *voces otras* en los años cincuenta. Lo primero fue firmar con una significativa variación en su apellido: lo que va de Benavidez a Benavides. Al respecto, él mismo se pregunta, irónicamente: «Esa aparente leve diferencia entre *z* y *s* ¿es seudonimia o heteronimia? ¿Ortónimo o qué?» (Benavides, 2007, solapa), en clara alusión a los conceptos que Fernando Pessoa acuñó en torno a la multiplicidad de caracteres de un mismo autor. El hecho es que Pedro Agudo, John Filiberto y

Xoan Zorro son tres de sus heterónimos poéticos. De estos, Agudo es el más cercano al universo machadiano. Falleció en Tacuarembó en 1958 a los 26 años; de su existencialismo —Sartre, Camus, Kierkegaard— sirve de ejemplo el cuarteto que cierra el sonetario *El infierno* (1952-1954): «De la Náusea a la Nada, he recorrido / En libro y vida idéntico y distinto / Camino vecinal o laberinto / Sin hallarme y apenas he vivido» (Benavides, 2007: 88).

En 1963 Walter Ortiz y Ayala obtiene todos los premios de la Feria Nacional de Libros y Grabados: el primer puesto con un título que remite sin ambages al poeta español: *Hombre en el tiempo* (1963), más dos menciones con libros que publicará posteriormente: *El trotacalles* (1964), cuyos sonetos están fechados entre 1950 y 1960, y *Los espejos* (1965), con el epígrafe «Mas busca en tu espejo al otro / al otro que va contigo [...]» del Machado de *Proverbios y cantares*. Al trazar un paralelismo con la obra del sevillano, Benavides dice de la poesía de su coterráneo:

[...] nos introduce, como a través de un viaje en ferrocarril (de los de antes, a vapor y leña) en la comarca encantada, en la provincia. Pero no recurre para ello al autoengaño, a la ficción arcádica. Ahí está la provincia, con su valor indudable, sobre todo en cuanto a la calidad humana de sus seres, pero también está la sórdida provincia, la del engaño, la tierra de Don Guido o cualquier anti-hombre de nuestro tiempo (1980, contratapa).

En breve prólogo a su primer libro, de inmediato consagratorio y de título machadiano, *En el tiempo* (1958), Circe Maia asimilaba a conciencia la línea machadiana que concibe a la poesía como «respuesta animada al contacto del mundo». En base a esa premisa, subrayaba: «La relación con la realidad es, por consiguiente, estrecha, íntima: se trata de un diálogo [...] que ve en la experiencia diaria, viva, una de las fuentes más auténticas de poesía» (1975: 5).³ No será solo en esa cotidianeidad de donde extrae su decir poético, sino también en la forma que adopta el lenguaje para expresar tales vivencias donde Maia se vincula con Machado como maestro. Si comparamos los planteos teóricos del poeta español con los mencionados por Circe en su prólogo, la filiación entre ambos surge con claridad. Si Machado declara ser «poco sensible a los primores

3 Todas las citas del prólogo pertenecen a la edición de *En el tiempo* de 1975.

de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido» (1997: 1012),⁴ para Maia la misión del lenguaje poético es «descubrir y no cubrir; descubrir los valores, los sentidos presentes en la existencia y no introducirnos en un mundo poético exclusivo y cerrado» (1975: 5). Si Machado confiesa que «Lo bien dicho me seduce solo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada» (1997: 1013), la poeta estima que la «expresión adecuada es un lenguaje directo, sobrio, abierto, que no requiera cambio de tono con el de la conversación, pero que sea como una conversación con mayor calidez, mayor intensidad» (1975: 5). Así, en el poema «Las palabras», dice: «Esa soltura con que salta, viva / la voz sobre otra voz, como un pie que saltara / sobre las piedras lisas, a través de un arroyo».⁵

He aquí, en una de las más representativas voces de la promoción del 60, un lazo vincular entre las machadianas poéticas de la temporalidad y la conversacional poesía comunicante, conjuntadas en un estilo que, como se verá, propicia un diálogo de mutuo descubrimiento con el otro.

III. Circe Maia: la viva voz de la alteridad

En una docena de libros breves, al que se suma *Dualidades* (2014), Circe Maia ha logrado una hazaña poco común: una poesía que, sustentada en la cualidad reflexiva de lo filosófico, indaga, se pregunta y cuestiona sobre la palabra como fenómeno en sí. Una palabra que se interroga a sí misma entre la creación deseada y la comunicación no siempre posible o alcanzada. Es que la relación entre la lengua y la forma de arte en que la poesía se constituye en lenguaje es transcreación de un sujeto entre voces que no le pertenecen, sino que lo descubren y, acaso, lo identifican por un instante en un territorio compartido. Esto puede interpretarse desde esos versos finales de «Palabras» (*Presencia diaria*, 1964) que dicen: «es tiempo ahora / de voces entre voces apoyadas» (2007: 108).

4 Las citas de Machado fueron tomadas de *Obras*, tomo I (1997).

5 Este poema fue editado en la *plaque* publicada por Ediciones de Uno en 1986.

Un pensar sensitivo y una sensibilidad pensante —en la línea conceptual que traza la fenomenología crítica de Gastón Bachelard— conforman la ida y vuelta de ese diálogo en el que se invita a develar la presencia del otro, que se halla en linde de las voces convocadas. Un fraseo íntimo que se hace compartible, que incita a reflexionar hasta al más desprevenido lector, a proseguir de forma personal la pesquisa filosófica que los poemas han emprendido como al pasar.

Su tono remeda 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. Los versos se ofrecen así en una serena sencillez que, se sabe, da mucho trabajo alcanzar; se ofrecen, pero a la vez hay algo en estos que llama al lector a detenerse. Es la degustación de una hondura que conduce cordialmente —en el sentido machadiano de «la poesía, cosa cordial»— a un territorio otro de la lengua que la poesía busca reunir, redimir, revivir. Hondura que se vuelve transparente, haciendo al lector partícipe de existenciales interrogantes, o de misterios que, sin embargo, por un instante la voz del poema pone al alcance de la mano, de la mente. El decir de Circe procede así, como si el ser de las cosas del mundo se hiciera de pronto legible, como si algo que hubiera estado presente, pero velado por largo tiempo, se volviera familiar; esto sin perder por ello esa sustancia poética que se agota en lo dicho. De esta manera, en sus versos a partir de sutiles apropiaciones del instante —«pequeños paraísos imperfectos» hechos de «instantes frágiles»— esculpe epifanías de lo cotidiano, como esta del poema VI de «Poemas de Caraguatá» del libro *Dos voces* (1981): «Atropella el azul. Estás parado / en el centro del día transparente. / Estás vestido de una luz redonda. / El aire te sostiene» (2007: 233). Sobre este punto, Gloria Salbarrey (2017) señala que la poeta adscribe a la fenomenología en tanto sostiene que la realidad «asalta nuestros sentidos», se nos impone y entonces el poema queda «abierto hacia fuera». En entrevista con el crítico argentino Osvaldo Aguirre, la poeta advirtió sobre los límites de esa posible transparencia que vengo citando, cuando dice:

El que escribe está como traduciendo, tratando de hacer transparente una experiencia vital, no lingüística, que es opaca a la lengua. Ojo con la palabra *transparencia*: yo busco el lenguaje simple, mi tipo de

poesía es cotidiana porque me gusta ver cómo en cierto momento aparece lo poético (1994: 21).

La formación de la poeta es filosófica, y dedicó años de su vida en la enseñanza media y terciaria a dar clases de esa disciplina, principalmente en Tacuarembó, pero lo que interesa es apreciar qué hace la pensadora y la docente con esa experiencia de vida en sus textos. Porque además de ofrecer al lector el poema, de manera similar a cómo se organiza la motivación de una buena clase, su poética se propone transmutar, es decir, propiciar el pasaje de la opacidad, de lo borroso, a una probable claridad, a una inminencia de significado que no se cierra sobre sí mismo, pero encuentra un nuevo sentido. Esto es, hacer de lo puntualmente perceptible algo durativo que se prolongue en la reflexión. Es un «traducir» la abstracción filosófica en imagen concreta, de manera que las palabras permitan paladear, tantear, visualizar, senderos analógicos que se abren y se proyectan en un pensar intuitivo donde confluyen la voz del poema y la voz interna de su lector.

Por tanto, el mejor resultado de esta poética no es hacer de ese camino un trofeo para ser expuesto en la vitrina de una estética, sino el propiciar esa conversa pensante a dos voces. Allí cada lector, si así lo dispone, proseguirá la sobremesa luego de alimentarse del poema que se le ha ofrecido, como la extensión de un pensamiento subjetivo que surgió gracias a ese otro sujeto que está detrás de los hilos del poema, del otro lado de la mesa en la que las migas y una mancha de vino sobre el mantel señalan que allí se ha comido de a dos o de a muchos. O sea, un pensamiento que no es solo del sujeto que enuncia, puesto que, como lo adelantamos, la poeta concibe que la poesía como arte y cifra del lenguaje no es propiedad personal, sino algo que traspasa, que va y viene, más acá y más allá del sí mismo. Así lo dice en «El lenguaje de las asimetrías» (*De lo visible*, 1998): «la finísima trama de las asimetrías / casi como un lenguaje / ¿Y qué dice esta lengua tan compleja? / Dice que como nada es idéntico a nada / lo que se dice aquí vuelve a decirse en otro / tono, otro matiz, otra distancia / pero jamás enteramente uno / ni enteramente ajeno» (2007: 345).

En sus versos las formulaciones coloquiales no pretenden imitar el habla, no representan *lo real*; pueden ser frases tomadas de una conversación —ella ha confesado que le encanta hacer esa especie de

collage de la realidad circundante—; pueden ser ideas tomadas, por ejemplo, de un manual de Física, las que le lleven a una formulación como: «los sonidos blancos no tienen memoria». En esta tarea de exploración, la poesía aspira a un decir vívido que dé cuenta de la dialéctica del sujeto con la alteridad. «La poesía es entonces también una mirada que nos lleva hacia la realidad externa, sin dejar de irradiar desde un centro íntimo» (2007: 417), dice en otra entrevista.⁶

No son solo los motivos que aborda —el tiempo en sus variantes físicas y metafísicas, el ser de los objetos y de los sujetos, las acciones y difracciones de la vida diaria, la conciencia de la finitud que es la muerte—, sino la personal construcción con que les da forma nítida y compleja a la vez lo que la distingue como una de las mayores poetas de la literatura latinoamericana, en una clave filosófica que en la poesía uruguaya inició de manera pionera María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), y que en España cultivó María Zambrano (1904-1991), primera mujer en obtener el Premio Cervantes en 1988.

III.1 El poema como descubrimiento: sonidos, voces, silencios

Si la poesía es, por su propia naturaleza, una composición para ser oída, se la puede entonces percibir desde el oído interno, tanto al momento de escribirla como a la hora de leerla. Una apreciación que, por cierto, da vida al poema y hace que el lenguaje «hable» a través de este, desde el imposible silencio de la escritura. La voz, el canto, los sonidos de la vida cotidiana motivan articulaciones significativas entre los mundos que hacen al universo poético que Maia traspone en sus textos. Un tratamiento significativo de las capas sonoras registradas por un audio, grabado ocasionalmente en una reunión familiar, envuelve «un dibujo» de esa realidad que permanece oculto y se plantea como paradoja en la prosa «Objeto sonoro», del libro *Destrucciones* (1987), marcado por la pérdida de uno de sus hijos en un accidente fatal.

No se trata de música, es decir, lo que se trata de oír no es la música que está en primer plano, sino los ruidos y las pequeñas conversaciones que están detrás y que quedaron grabados involuntariamente.

6 «De una conversación con Circe Maia» (16/11/2007), diálogo que la poeta mantiene con sus editoras de Rebeca Linke y cierra la edición de *Obra poética*, (2007, pp. 413-417).

La música se grabó en un comedor en el que hay ruido de platos y cubiertos, sillas que se mueven y algunas charlas en voz baja, en las que sobresale la voz más aguda de una niña. Solo a ella se le entiende bien lo que dice, pero son exclamaciones cortas, palabras sueltas; las demás voces están tapadas por la orquesta.

[...] Los restos de palabras que se escuchan, los fragmentos de frases imposibles de desenredar de la música suenan en un comedor invisible, aunque parece al alcance de la mano. [...] La música cubre este dibujo y lo conserva al mismo tiempo; lo envuelve, lo protege y lo oculta para siempre de nosotros. (2007: 283)

Lo que el sonido ambiente, la música ocasional y la conversación cubren y no permiten oír es, justamente, lo que le interesa a la poeta; lo que la realidad fugaz de lo cotidiano cubre de ruidos y familiaridad es lo que, en sus poemas, encuentra o busca un detente: una escucha que debe lo que se pierde como cosa inaudible, en este caso. Dicho de otra manera: este texto delata la pérdida irremediable de algo que no se escucha a pesar del registro grabado, pero lo que en sus poemas suele darse es, precisamente, lo contrario: el captar lo que se dijo, se oyó o se pensó confusamente, dando así voz y sentido a lo no escuchado de lo dicho, o a lo no dicho pero asordínadamente vivenciado.

Otro ejemplo, esta vez en relación al uso del silencio, aparece en el poema «Grados de irrealidad» (*Cambios, permanencias*, 1978); la atmósfera remite a un período represivo cuando el marido de la poeta fue preso político y ella fue destituida como profesora. La opresión se trasunta a través de un silencio que tiñe la reunión familiar, produciendo una amenaza fantasmagórica de anulación de la vida:

La esfera más cercana: hay un fuego encendido
y rostros familiares.
Hay charlas previsibles y silencios
como pequeños lagos.

(El verdadero mar está lejos.
El silencio total planea, lejos
como vaga amenaza).

[...]

¿Quién vive plenamente
y está en verdad despierto?
(Temor de estar en rueda de fantasmas
y fantasma uno mismo) (2007: 164).

En esos años Circe se orientó a profundizar en la lengua inglesa, a aprender griego moderno y, de a poco, se fue animando a traducir a poetas que quería comprender en directo: Yorgos Seferis, Yannis Ritsos, Odysseas Elytis, Constantino Kavafis, entre otros. En la poesía angloparlante encuentra afinidades con Elizabeth Bishop y con William Carlos Williams, de quien comenta: «Este poeta se alinea con los “descubridores”, aquellos que necesitan ver, tocar y comprender algo más que las palabras y sus combinaciones» (Aguirre, 1994: 22).

El verbo *oír* gesta varios poemas en *De lo visible* (1998) y *Breve sol* (2001), ambos polifacéticos en el diálogo con filósofos, poetas, pintores y piezas musicales. Si se quiere experimentar cómo se armonizan elementos tales como el decir conversacional y el pensamiento metafísico, hay que ingresar en el *tempo* de reflexividad que la poesía de Circe Maia prodiga: un iluminar desde adentro lo que las palabras portan y transportan cuando el poema navega en el agua rizada del río de la lengua, descubriendo a los otros del sí mismo.

Bibliografía

- AGUIRRE, Osvaldo. «El poeta es siempre un traductor», en *El País Cultural*, n.º 243, Montevideo, 1.º de julio de 1994, pp. 21-22.
- AIAPE. «Antonio Machado y la juventud», año I, n.º 3. Montevideo, 1937, p. 7.
- BENAVIDES, Washington. *Amarili y otros poemas* [incluye «Biografía sucinta de Pedro Agudo», y prólogo «Benavides & cía» de Ricardo Scagliola]. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- Contratapa de *Obra junta*, de Walter Ortiz y Ayala. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1980.
- BENEDETTI, Mario. *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid. Gredos, 1972.
- CASAL, Selva. *Mi padre Julio J. Casal*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1987.
- GILBERT, Isabel. «Joven poesía uruguaya '65», en *Marcha*, Montevideo, 8 de julio de 1966, p. 31.

- MACHADO, Antonio. «Soledades» [1917], en *Obras*, tomo II. Buenos Aires: Losada, 1997, p. 57.
- «Poética» [1931], en *Obras*, tomo I. Buenos Aires: Losada, 1997, p. 60.
- *Cancionero apócrifo*, en *Obras*, tomo II. Buenos Aires: Losada, 1997, pp. 877-888.
- «Sobre las imágenes en la lírica. (Al margen de un libro de Vicente Huidobro)», en *Obras*, tomo II. Buenos Aires: Losada, 1997, pp. 852-854.
- «Arte Poética», de Juan de Mairena, en *Obras*, tomo II. Buenos Aires: Losada, 1997, pp. 379-88.
- MAIA, Circe. *En el tiempo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- «Las palabras», *plquette*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1986.
- *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras & Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.
- *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2017.
- PALLARES, Ricardo. *Tres mundos en la lírica uruguaya actual: Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992.
- RAMA, Ángel. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- SALBARREY, Gloria. «En busca de “pequeños paraísos imperfectos”», epílogo en *Dualidades*, de Circe Maia. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2017, pp. 103-128.
- ZAMBRANO, María. «Antonio Machado y Miguel de Unamuno, precursores de Heidegger», en *Sur*, vol. VIII, n.º 42, Buenos Aires, 1938, p. 43.