

La poesía de Circe Maia como apertura a lo imposible

Carlos Machado

Universidade Federal de Santa Catarina

Introducción

En el prefacio a su primer libro, *En el tiempo* (1958), Circe Maia decide recordarnos que Antonio Machado concebía la poesía como una «respuesta animada al contacto del mundo». Afiliada a esta concepción, la poeta nos aclara que esa relación entre poesía y realidad es estrecha e íntima. Por tanto, y a diferencia de aquella poesía que a modo de un monólogo gira siempre sobre sí misma, en perpetua «oscuridad expresiva» o «acumulación de imágenes», Maia nos presenta su poética como el diálogo mismo, no solo inevitable sino deseable, con esa realidad (material o simbólica) a partir de la cual se constituye toda experiencia humana.

Por consiguiente, la poesía de Maia puede ser leída como la expresión de los encuentros que se suceden entre el hombre y su mundo, pero a la vez, también como los vestigios —reflexivos y emocionales— de la propia tragedia de un desencuentro; porque su poesía no busca fundamentar o justificar esa realidad establecida, sino, por el contrario, ella interroga las propias lógicas a partir de las cuales se construye su fundamento. Interroga los alcances o cualidades del acto perceptivo, como también las capacidades y limitaciones de ese sujeto que pretende establecer contacto con una realidad que siempre parece estar más allá (o más acá) de él mismo.

Las tramas de lo cotidiano

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 del cual superar, enfrentar o negar

nuestra existencia ordinaria y cotidiana—, ya en su primer libro la poeta nos proponía, a modo de manifiesto:

Se consideró muchas veces a la belleza como una esencia aislada de lo real, del vivir cotidiano —y aun en oposición con él—, de modo que las ocupaciones corrientes, la vida en compañía, serían trabas para el creador. Comparto, al contrario, la opinión que ve en la experiencia diaria, viva, una de las fuentes más auténticas de la poesía (2007: 15).

Según Maia, la poesía tiene la función de descubrir —y por tanto, no cubrir— esa existencia que se desdobra en las tramas de lo cotidiano. Al descubrir los «valores, los sentidos presentes en la existencia» evitamos dirá Maia «introducirnos en un mundo poético exclusivo y cerrado». De esta forma su poesía no es otra cosa que el diálogo que surge como enunciación de ese vínculo (siempre problemático) con la realidad, ya que ella no busca resolver o apaciguar las tensiones que surgen en ese encuentro —y desencuentro— entre el hombre y su mundo. Característica que nos obliga a recordar la propia etimología de la palabra *diálogo*, que refiere al vocablo *agón* —combate—, o nos permite comprender también por qué Mario Benedetti señala que

ese diálogo con la realidad, que busca sin cesar; en ese vínculo instantáneo con seres y cosas, siempre hay inevitablemente algo que interfiere. Pero aunque el intelecto se angustie o se desviva, la interferencia crea en cierto modo el desgarrón poético, y convierte el paisaje en metáfora, el mundo en imagen. Siempre hay vidrios transparentes, inocentes cristales, y la poesía acaso sirva, al igual que el aliento, solo para empañarlos (1996: 435).

Como lo sugiere Benedetti, la poesía de Maia no busca legitimar una realidad cotidiana, menos aún fundamentarla, sino por el contrario, ella se constituye como el gesto de una problematización e interrogación sobre sus lógicas de (des)composición. Precisamente, su poema «Peligros» (*El puente*, 1970) puede ser considerado como el acto que denuncia, o denuncia, la fragilidad de nuestra realidad, la inexistencia de su fundamento.

En un tiempo no supe,
—a veces sospechaba—
que pudieras tener un doble fondo,
mundo claro, vidriada superficie.

Ya nuestro suelo, vuelto transparente
 y quebradizo, muestra
 que era hueco debajo y esta tensa
 lámina no muy firme...
 ¡Cuidado!
 El pie vacila, el peso es inseguro. (2007: 139)

En ese mismo sentido, y a partir de su interlocución con el discurso de Anaxágoras y Platón, su poema «Cimientos» (*Cambios, permanencias*, 1978) nos alerta sobre las dificultades que tiene el hombre para encontrar un fundamento que le permita un tránsito seguro por esas

Unidades finales, ladrillos últimos
 con los que se constituye el universo
 enredada maraña de partículas.
 ¿Dónde apoyar el pie que no resbale
 hacia pozos-misterios
 incógnitas-arenas movedizas? (2007: 219).

A la constatación de la fragilidad de toda realidad humana, se suman en la obra de Maia —reeditando así las antiguas afirmaciones de otro filósofo presocrático: Heráclito, el Oscuro— aquellos textos que nos enfrentan a la demostración de una realidad en perpetua transformación. Sobre esta constatación del cambio permanente, de la diversidad de sus manifestaciones o irrupciones, se erige el poema titulado precisamente «Cambios», incluido en el libro *Cambios, permanencias*:

Unas veces el cambio se prepara
 en forma subterránea pero estalla
 de modo brusco, abierto:
 [...]

Otros cambios se gestan
 imperceptiblemente.
 De una oscura manera
 de un modo
 silencioso
 lo que no estaba está y lo que estaba
 es destruido (2007: 167).

Frente a esta realidad cambiante y frágil, Maia también se interroga a lo largo de su obra sobre nuestras formas de acercarnos, conocer o percibir el mundo.

La interrogación poética de la percepción

A diferencia de las tradicionales teorías de la percepción, que la consideraban como un acto mecánico (acción instrumental o simple reacción de un sujeto a un objeto preexistente), Circe Maia parece coincidir con Merleau-Ponty cuando entiende a la percepción como una instancia creativa. La percepción no es solo un acto de reconocimiento, sino al mismo tiempo de apertura creativa al *ser* de las cosas que solo existe gracias y a partir de ella misma. El efecto creativo de la percepción puede ser reconocido en estos versos de «Hoja» (*Cambios, permanencias*, 1978):

Hoja a quien la mirada
te separa del resto y te hace única
(O te descubre única... ¿lo eras?)
¿Eras, antes de verte, tú y más nadie?

Una hoja en la mano
no en follaje
no en viento
sino aquí, en este instante
la doble luz del sol y de los ojos
que te miran, te envuelven
te recortan, te alzan...
La puerta al ser se abre.

Eres (2007: 185).

Este acto creativo de la percepción también impone por momentos el establecimiento de una unión o comunión entre el sujeto y el mundo que lo rodea. Por tal motivo, en ocasiones es la propia percepción de y en el mundo lo que logra borrar las barreras entre el sujeto y su objeto de conocimiento, ya que ella es capaz de desdibujar los límites entre uno y otro, tal como lo sugiere su poema «Posesión» (*Cambios, permanencias*, 1978):

Ha visto la palmera de su plaza
 casi al amanecer o cuando cae
 la sombra y ha cruzado
 —y siempre en diagonal— al mediodía.

Esas palmeras, esas anchas calles
 por donde el paso anuda
 sus rápidas puntadas
 ¿no son acaso tuyas?

Más bien es al revés: él es de ellas
 y ahora lo descubre.

Ellas: él mismo en ellas
 caminante y camino (2007: 184).

Esta unión o entrelazamiento entre el sujeto y el mundo nos remite, entonces, a un proceso de transformación y transmutación entre ambos, aspecto que muchas veces impone un destino común al propio sujeto (*res cogitans*) y su objeto (*res*), tal como lo describe su poema «Juntos» (*De lo visible*, 1998):

Todo lo eterno resultó un insulto
 para la pobre planta pisoteada
 también para los ojos que la miran.

Mírala.

Más vale ir juntos
 —no te separes—
 con la corteza que el viento arranca
 salir volando.

Si se quiebra, quebrarse
 quemarse, si se quema.

Ir desapareciendo
 sin soltarse la mano (2007: 339).

Nada de esto podría ser planteado si para Maia la propia crítica de la dicotomía sujeto/objeto, y por tanto exterior/interior, no cons-

tituyera en sí misma también un campo de reflexión e interpelación. Su poesía cuestiona esa cara dicotomía que ha estructurado el campo de la producción del conocimiento humano en Occidente, esa concepción que establece una clara diferenciación entre un sujeto como sustrato del conocimiento y un objeto (del latín *objectum*) en tanto aquello que está puesto delante. Sobre la base de esto, también se ha estructurado la idea de la existencia de dos mundos perfectamente diferenciables, un mundo exterior y un mundo interior, consideración que será cuestionada en la poética de Maia a través de los primeros versos del poema «Exterior» del libro *Cambios, permanencias* (1978):

Todo está fuera
nada queda dentro.
Tú mismo estás afuera, a medio hacerte
a medio construir, como esa casa
llena de andamios.

Lo más hondo no es íntimo: está afuera.
Hondura de vivir día por día
con otros, entre otros (2007: 222).

Las imposibilidades de la percepción

Pero si bien el encuentro entre el sujeto y su mundo aparece propuesto como algo posible en algunos de los textos de Maia, la mayoría de ellos nos demuestran lo contrario. Al analizar las posibilidades de la percepción humana, Circe habrá de reconocer también sus limitaciones, ya que si ella nos permite acceder en forma plena a un punto de vista sobre las cosas, ese mismo hecho nos invalida el acceso a los otros puntos de vista que se nos presentan en forma simultánea. La percepción, entonces, al crear un espectro de visibilidad sobre el mundo, también nos condena a nuestros propios puntos ciegos, a una invisibilidad que también es inherente al acto perceptivo, tal como lo sugiere su poema «Múltiples paseos a un lugar desconocido» (*Dos voces*, 1981):

El lugar es una laguna rodeada de árboles
en su gran mayoría eucaliptos.
A la hora en que vamos, casi nunca hay nadie.
Puede uno pasear tranquilamente
pensando en cualquier cosa, respirando aire puro
y volver otro día, tal vez solo, o con alguien.

Hasta que un día salta el insano deseo
 de mirar la laguna para
 verla
 y dibujar con la mirada árboles
 pero uno a uno, en sus ramas, sus hojas
 troncos descascarados, cortezas colgantes.
 Que sin mirarlos pueda verse todo exactísimo
 tronco por tronco, gajo por gajo.
 Y recordar matices a diferentes horas
 del día y de la noche, e imaginar distintas
 caminatas posibles entre diversos árboles.
 Y aún así, aún así, sientes que la laguna escapa
 invisible, invisible, desnuda de miradas
 envuelta en sus altos árboles guardianes (2007: 246).

Vale la pena recordar que la propia poeta, al ser entrevistada por Osvaldo Aguirre, se refirió a la influencia que tuvo la fenomenología en la construcción de su concepción sobre el acto perceptivo:

Una de las cosas en que insiste la fenomenología es que el objeto tiene multiplicidad de perfiles. Eso está en el poema del paseo a la laguna [...] por más vueltas que dé, la laguna escapa, invisible, en medio de los 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 muy fragmentario (1994: 21).

En ese sentido, el poema «Algo entrevisto...» (*De lo visible*, 1998) nos expone, precisamente, los alcances y la limitación de nuestra percepción, a la vez que reconoce su fugacidad.

Con el sol yéndose
 las puntas de las hojas
 se ven descoloridas
 pero en el resto
 el verde brillo, brilla.

Y como hay viento
 un rápido movimiento de la luz se hace visible
 y aunque el lugar secreto
 de donde brotan las hojas quede oculto
 algo entrevisto surge, fugazmente.

Aun aquella Sibila, dentro de la botella
 como un insecto, como una piedrecita
 podría igualmente verlo.

De a ratos
 podría verlo.
 ¿Y no es mejor que nada? (2007: 342).

En otros textos, en cambio, el acento recae únicamente sobre las dificultades que se le presentan a la percepción, sobre la resistencia de las cosas al contacto de nuestros ojos o manos; ejemplo de ello es su poema «Hostil» del libro *Superficies* (1990) donde se declara lo siguiente:

No resbalan los dedos
 como sobre la loza
 o las piedras lavadas del mar... No.

Las superficies estas
 no quieren ser tocadas (2007: 301).

En otras ocasiones, a la resistencia de las cosas se suma la imposibilidad misma del contacto con el *ser* de las cosas. Nuevamente, a partir de una referencia al discurso filosófico, una constante de su poética, en su poema «Lo Uno» (*De lo visible*, 1998) Maia expresa esta imposibilidad en los siguientes términos:

¿Quieres deslumbramientos?
 Apresúrate, entonces,
 —las diez y veinticinco de la mañana— el sol
 da de lleno en la cima
 del campanario. Azules, las baldosas se truecan
 en espada vibrante y violenta
 que señala lo alto.

¿Y qué trae esta espada luminosa
 que hiere la retina?
 Tal vez la voz remota de Plotino diciendo:
 lo Uno no es mirable (2007: 325).

Si bien aquí la voz del pensamiento neoplatónico le sirve a Maia para hacer eco de sus impresiones, en otros momentos —como en su poema «Es así» del libro *Presencia diaria* (1964)— establece sus ideas y sentimientos en torno a las limitaciones de la percepción humana, a través de imágenes o referencias cotidianas.

Es como si del marco de una puerta entreabierta
quisieras ver qué ocurre en una inmensa sala
viendo tal vez la esquina de una mesa,
el vuelo del vestido.

Como esos cielos de las calles estrechas
telones desvaídos
un pedazo flotando, cortado
sobre los ojos miopes, lejos.

Es así: contemplamos
retazos, trozos, sueltos (2007: 103).

Habilitado a percibir solo trozos y retazos de la realidad, el sujeto se ve condenado a las imposibilidades de un conocimiento absoluto, a la imposibilidad de un encuentro pleno con el mundo, y por tanto, consigo mismo. Imposibilidades de un acto perceptivo que, en otro poema de *Presencia diaria* (1964), obliga a Maia a presentarlo como una «Tarea inútil».

Hay un trabajo amargo
como de fatigados pescadores
arrojando sus redes
—ansia y desesperanza—
recogiendo sus peces,
de aletas frías, muertos.
Así, a duros golpes
se cree traer vivos todavía
viejas escenas en fragmentos, restos
de diálogos, perdidos
brillos de las pupilas enterradas.
No quiero más, no quiero.
Porque sé que de un modo que no entiendo
de algún oscuro modo, está presente
en mí, total, entero
el sumergido mundo que no alcanzo.
No quiero alzar pedazos, restos, sombras
ya fríos, en mi mano (2007: 127).

Si nos remitimos a una terminología lacaniana, debemos reconocer que este poema, como tantos otros de su profusa obra, nos obliga al reconocimiento de nuestra propia castración, ya que se constata el fracaso del campo de lo simbólico y la imposibilidad de aprehensión de lo real. Un registro de lo real que perfora el orden de lo simbólico y de lo imaginario, pero no como algo externo que se resiste a ser integrado, nos diría Žižek, sino como fisura misma de esa trama a partir de la cual se constituye el propio registro de lo simbólico.

De esta forma, la reflexión sobre la percepción humana y el acto mismo de su enunciación, no solo constituye para Maia uno de los ejes recurrentes de su poética, sino más bien, esta tensión es entendida por ella como uno de los desafíos que interpelan a todo poeta, tal como lo sugiere la siguiente enunciación: «De las distintas tareas que puede emprender un poeta una de las más difíciles es aparentemente la más fácil: traducir en palabras la mirada, cambiar la percepción en poesía» (2011: 90).

Los desafíos de la representación

En ese mismo texto titulado «Desde la percepción a la poesía», publicado en primera instancia en 1997 en *Diario de Poesía* de Buenos Aires y que luego formaría parte de *La casa de polvo sumeria*, Circe Maia también nos advierte que: «Las dificultades de este propósito en realidad son inmensas. Se trata, nada menos que hacer contacto entre el que mira y lo mirado, y entre el lenguaje y aquello a lo que se refiere» (2011: 90).

Pero a diferencia de lo que podemos esperar, a continuación, Maia no nos acerca ni brinda en su texto una respuesta ilustrativa o tranquilizadora frente a semejante desafío planteado. Por el contrario, como lo hace Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1992), Circe parece decirnos que lo importante aquí no es alcanzar la resolución a nuestras interrogantes, ya que son ellas quienes mantienen vivo nuestro pensamiento, asegurando así nuestra apertura al juego de la significación.

Esto explica, quizás, por qué no será solo en su tarea crítica donde Maia establece esa interrogación sobre la relación entre un mundo que se presenta y un lenguaje que lo representa, entre esa realidad perceptible y el gesto mismo de su enunciación. A modo

de metalenguaje (Barthes, 2001) —lenguaje que se interroga sobre sí mismo— gran parte de su poética traza los surcos de esa perenne inquietud, como es el caso de su poema «Posibilidad» (*El Puente*, 1970):

¿De qué manera ataco con palabras
cosas tan delicadas?
La mirada de un niño de tres meses
¿puede acaso tocarse
con las palabras «meses», «tres», «mirada»? (2007: 146).

En este poema, a la agresividad de un lenguaje que ataca con sus palabras se contraponen la delicadeza de un rostro infantil y su mirada, contraste que alumbra esa diáfana interrogación sobre las posibilidades de toda representación. Interrogación que reedita en su texto en prosa titulado «Planta» (*Destrucciones*, 1987), que comienza con la siguiente proposición: «La tarea propuesta no es difícil, aparentemente. Se trata de describir una planta —una especie de camalote— recogida ayer en la laguna» (2007: 284).

Luego de reflexionar sobre las distintas estrategias de representación que se le proponen a un sujeto (describir una forma o características del objeto, documentar la historia de ese acontecimiento, etcétera), Maia parece sugerirnos a través de un juego sutil sobre el significante *hoja* —hoja de una planta en tanto objeto y a la vez hoja de papel en tanto espacio destinado a la representación escritural de un sujeto— el poder creativo que tiene el lenguaje.

Caso similar presenta su poema llamado «Protestan» (*Superficies*, 1990) donde emerge la euforia creativa de todo lenguaje, cual suceso mítico relatado en el Génesis, donde el hombre es capaz de crear el mundo a partir de su propia enunciación:

Cuando descubres
que lo real se ve desde el lenguaje
cuando ves que se envuelve en trajes coloreados
todo lo que antes era vago e indefinido
te ves como un señor, un rey, o al menos
un paje en el cortejo que todavía marcha
dando nombre a las cosas [...] (2007: 306).

Pero no siempre el lenguaje aparece en la poesía de Maia resaltado por su capacidad creadora, en otras ocasiones sus poemas nos hablan precisamente de lo contrario: la pérdida de su vitalidad. Encontramos un ejemplo de ello en el mismo poema «Protestan»:

Y los brillantes trajes
se apagan, decoloran y se encogen:
en la palabra «lluvia» ya no suena
la lluvia entre las hojas
y la ese de «sol» apenas brilla. (2007: 306).

Sobre la pérdida de vigor de las palabras se referirá también su poema «De a ratos» (*El puente*, 1970), donde el lenguaje se torna un «pobre y débil instrumento» o, como leemos en «Junto a mí» (*Presencia diaria*, 1964), su debilidad le impide cargar con el peso de lo visible. Aquellas palabras que otrora tenían sus «caras limpias, nuevas, vivas, lavadas» se presentan ahora gastadas, sucias y sin vida, a tal punto que cuesta reconocerlas como parte de ese conocido y cercano idioma. Su poema «Palabras» (*Presencia diaria*, 1964) nos remite a ese momento cuando el propio lenguaje se revela como algo ajeno y extraño, como algo distante y mudo:

Con gran dificultad, como un idioma
nuevo, mi propio idioma.
Asoman las palabras fugazmente
y ya dejan un polvo, alguna equívoca
sombra, se endurecen
se retiran de mí, están cerradas,
y como envueltas en sus signos, quietas.
Cubiertas por su capa de sonidos
en una espesa, inerte luz, calladas
no hablan, no nos hablan (2007: 108).

De esta forma, por momentos el sujeto se encuentra con una palabra que se expresa precisamente a través de su silencio, a través de su distanciamiento. Una palabra que se muestra tan solo fugazmente, como inerte luz, y se torna ese «otro inaprehensible» que tan solo reconocemos a través de los rastros de su retirada, de sus restos y huellas como diría Derrida (2008). En definitiva, esas palabras de aquel vital idioma se transforman apenas en «palabras-esqueletos»,

tal como lo enuncia el siguiente fragmento de su poema «Exterior II» del libro *Cambios, permanencias* (1978):

Amamos realidades porque existen,
 porque son verdaderas.
 Pero ves qué desgracia:
 se nos vuelven palabras-esqueletos.

«Verdadero» «real» suenan a nada
 cajón vacío, ruido (2007: 223).

Sin embargo, en este poema no solo se remite a la pérdida de vitalidad de las palabras. Más allá de ello, sus versos denuncian una presencia que se ausenta en el exacto momento de su presentación, esto es, una palabra vaciándose en el propio momento de la enunciación. La pérdida de sonoridad y capacidad de significación, simple ruido que se repite en un cajón vacío, demuestran la incapacidad del lenguaje para contener y representar el mundo, a la vez que nos expone a los infranqueables juegos del «sinsentido». Pero no un sinsentido como contrario u opuesto al sentido mismo, sino como su ausencia o fracaso, tal como lo señala Jean Luc-Nancy (2006).

Será, quizás, esa condición del lenguaje (d)enunciada por Circe Maia lo que obligó también un día a Roland Barthes (1963) a concebir a la propia literatura como un sistema de significación «deceptivo», ya que en ella el sentido siempre queda en suspenso, suspendido, como ausencia que se devela en el acto de su revelación. Para ilustrar esta paradójica condición del sentido en el campo literario Barthes recurrió entonces a la figura mítica de Orfeo:

Creo que podría decirse que la literatura es Orfeo ascendiendo de los infiernos; mientras va delante, sabiendo, sin embargo, que conduce a alguien, lo real que está tras ella, y que ella saca poco a poco de lo in-nombrado, respira, anda, vive, se dirige hacia la claridad de un sentido; pero tan pronto como se vuelve hacia lo que ama, entre sus manos no queda más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto (2002: 362).

Al igual que Orfeo, la literatura se depara con un sentido vacío en el momento mismo en que intenta aprehenderlo, reconocerlo. Se encuentra, dirá Barthes, con la propia «asemia» del lenguaje como destino de la búsqueda de un sentido inalcanzable, inexistente.

Búsqueda sostenida en un deseo que tiene por destino el gesto de su propia renuncia, tal como lo expresa el último poema del libro *Cambios, permanencias* (1978) titulado «Signos»:

Los signos de pregunta
 los ganchos
 de las interrogantes
 como anzuelos
 van y vuelven vacíos.

Renuncia (2007: 225).

La apertura a lo imposible

Pero si la propia poética de Maia nos incita a una renuncia, a un «llamado al silencio», cómo entender entonces su propia existencia. Cómo entender esa palabra poética que en otras ocasiones se presenta a sí misma como el propio puente a través del cual acercarse al mundo y sostenerse en él. Una palabra poética que se reconoce como producción individual y colectiva, expresión de una voz singular/plural que está dirigida a otros, pero que al mismo tiempo proviene de ellos. En definitiva, esa poética de Circe Maia que desde hace más de medio siglo nos convoca con aquella propuesta estética, pero también ética y política, delineada a través de su poema «Palabras» (*El puente*, 1970):

Pero ahora y aquí y mientras viva
 tiendo palabras-puentes hacia otros.
 Hacia otros ojos van y no son más
 no solamente más:
 las he tomado como tomo el agua
 como tomé la leche de otro pecho.
 Vinieron de otras bocas
 y aprenderlas fue un modo
 de aprender a pisar, a sostenerse.

No es fácil, sin embargo.
 Maderas frágiles, fibras delicadas
 ya pronto crujen, ceden.

Duro oficio apoyarse sin quebrarlas
 y caminar por invisible puente (2007: 132).

Porque si bien por momentos la poética de Maia parece presentarnos el contacto con el mundo como algo inalcanzable, y así como Sísifo estaríamos condenados a una tarea imposible, se puede entender también que sus textos son a la vez la propia demostración, tal como lo sugería Bataille (1998), que la poesía es precisamente aquello que nos permite la apertura a lo imposible.

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.
- BARTHES, Roland. «Literatura y significación», en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- BATAILLE, George. *El aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1998.
- BENEDETTI, Mario. «Circe Maia o la limpia mirada del desamparo», en *El ejercicio del criterio*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996, pp. 434-438.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DERRIDA, Jaques. *Gramatología*. San Pablo: Perspectiva, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- MAIA, Circe. *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras & Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.
- *La casa de polvo sumeria: sobre lecturas y traducciones*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2010.