

Escribir, traducir: formas de la hospitalidad

Carina Blixen

Biblioteca Nacional de Uruguay

La lectura de la obra de Circe Maia despierta la sensación paradójica de una hospitalidad inquietante, pues la seductora invitación a entrar a su poesía para escuchar las voces que ella despliega es acompañada de una reiterada puesta en cuestión de las formas de pensamiento y percepción habituales y la demolición de toda certeza. El lector que participe con entusiasmo del llamado descubrirá, con desasosiego, que el terreno por el que avanza puede ceder.

Maia estudió filosofía y ejerció como docente en Tacuarembó. La filosofía es una fuente de conocimientos de los que su obra hace caudal y el fundamento de una actitud inquisitiva ante el mundo. Nada de retórica ni de posiciones de jerarquía: esta poesía no las tolera. La humildad, la forma un tanto distraída y sin énfasis con que Circe Maia habla de sí y de su obra conviven con el enorme desafío de una inteligencia sin reposo.

La poesía es para Maia una manera de estar en el mundo: es un modo de pensamiento, una forma de acercarse a la realidad, de entender los sucesos, de hacerse preguntas, de decir el amor y el dolor de estar viva. La poesía no es una manera de distribuir las palabras: ella surge, adviene, irradia en cualquier texto.

Se podría decir que la de Maia es una actitud vitalista que quiere incidir en el mundo y que en esa búsqueda establece un diálogo con otros autores y, muy insistentemente, con el lector. La suya es una postura antirromántica que rechaza los desbordes de subjetividad. La pulsión de su escritura corre por una línea diferente a la de las escrituras del yo, de tan insistente presencia en los últimos años. Gloria Salbarrey ha señalado lo paradójico que resulta que escriba lírica y se proponga «mantener a raya la intimidad y la privacidad» (2017: 108). Esta poesía se mide con la ciencia en el intento de comprensión del mundo. Ha dicho en varias entrevistas que considera la precisión un atributo fundamental de la palabra poética. Por preferir que el yo desaparezca, por la buscada exactitud y claridad,

En el primer poema, a través de la pregunta y de la lectura literal de lo que en Góngora es metáfora, la voz poética ironiza e intensifica la imagen de la corrosión de los días. En el segundo, la interrogación pone en duda no el sentido de la acumulación sentenciosa del verso gongorino, sino, sorprendentemente, su dirección.

Rosario Peyrou a propósito de *Dos voces* señalaba que el lector «se vuelve interlocutor obligado de esta poesía fuertemente apelativa» (1997: 55). Ese rasgo aparece enfatizado en la edición de la *Obra poética*, que reúne nueve libros de Circe Maia precedidos por la última estrofa del poema «Invitación», el penúltimo de *Breve sol*, libro que cierra el volumen.

Me gustaría
que me oyeras la voz y yo pudiera
oír la tuya.

Sí, sí, hablo contigo
mirada silenciosa
que recorre estas líneas.

Y repruebas, tal vez, este imposible
deseo de salirse del papel y la tinta.
¿Qué nos diríamos?

No sé, pero siempre mejor
que el conversar a solas
dando vuelta a las frases, a sonidos,
(el poner y sacar paréntesis y al rato
colocarlos de nuevo).

Si tu voz irrumpiera
y quebrara esta misma
línea... ¡Adelante!
Ya te esperaba. Pasa.
Vamos al fondo. Hay algunos frutales.
Ya verás. Entra. (2015: 409)

No era frecuente la autocita en la obra de Maia, parecería un rasgo de la etapa última, a partir de esta edición de Rebeca Linke. Lo que quiero retener es que en el acto de reunirse a sí misma, Circe elige anteceder el conjunto de su obra con una estrofa de «Invita-

ción» y tal vez pueda leerse el poema como una culminación de esta actitud de hospitalidad punzante que estoy tratando de describir. La segunda estrofa provoca un respingo en quien está leyendo apaciblemente un poema. La interpelación es muy fuerte porque pone en evidencia la diferencia entre la lectura muda y la voz que incita a reaccionar y responder. Parecería que si el lector dejara el libro estaría cumpliéndose el requerimiento de la voz poética, pero se corta la lectura. Si elige seguir leyendo tiene que aceptar un remanente de incomodidad porque comprendió que está haciendo caso omiso del mandato del texto. La última estrofa, la del epígrafe, incita a entrar a la casa, sí, pero no sus trajines, el jardín, que es refugio y contacto con la naturaleza, es el lugar ideal para que fluya la conversación.

En una de sus conferencias sobre el *Arte poética*, Borges recuerda que en el *Fedro* Platón decía que «un libro parece como una pintura, un ser vivo, pero, si le hacemos una pregunta, no responde. Entonces vemos que está muerto». Sigue diciendo que para convertir al libro en algo vivo, Platón inventó el diálogo «que se anticipa a las dudas y preguntas del lector» (2001: 22). La voz de la poesía de Circe Maia parece ir más allá: quiere atravesar el límite del libro.

¿Escribir y ser escritor?

En un artículo sobre la obra de Circe Maia titulado «Intensidad de la elipsis», Mercedes Estramil comenzaba señalando la inflexión filosófica de esta poesía, recordaba el *Fedón* y la pregunta de Simmias y llegaba a una primera conclusión: «De esa coyuntura de planteos sin respuesta [...] nace la poesía de Circe Maia» (1997: 56). Con esta complejidad y amplitud de perspectivas su poesía participó, en los sesenta, del imperativo ético de cambiar la vida y el mundo. Sus primeros libros: *En el tiempo* (1958), *Presencia diaria* (1964), *El puente* (1970), publicados antes del golpe de Estado, y los editados durante la dictadura: *Cambios, permanencias* (1978), *Dos voces* (1981) junto con los poemas vueltos canciones han sido estudiados como formando parte de una *poesía de la resistencia*. Así lo plantea Néstor Sanguinetti, que señala la rápida aceptación de la obra de Maia, anota su participación en la revista *Siete poetas hispanoamericanos* (dirigida por Nancy Bacelo), se detiene en algunas publicaciones de este sello editorial en las que Maia participó, analiza los poemarios publicados en la década del setenta, además de textos musicalizados por Numa Moraes y Daniel Viglietti: fundamenta la idea de que «su

poesía es reflejo de las tensiones de la época, se puede decir que la suya fue una militancia literaria» (2015: 29).

La poesía de Maia se sumó, en su singular manera, clara y problemática a la vez, a las voces que se opusieron al empuje autoritario anterior al golpe de Estado y durante la dictadura su obra trabajó, como otras, la elipsis y la alusión para apelar a la complicidad del lector. Aceptado esto, quisiera plantear que, al mismo tiempo, Maia fue elaborando una *figura de autor* que escapó con insistencia a cualquier idea preestablecida. Nada de escritor comprometido o perseguido; tampoco la señora del hogar que escribe. Circe Maia se deshace una y otra vez de posibles caracterizaciones de su ser escritora.

Anclada en Tacuarembó desde los sesenta, parece haber realizado un ejercicio de autofiguración disidente, sin alardes ni querellas, del escritor comprometido en principio, y después, de cualquier pose de escritor. En entrevistas y en su poesía Maia dibuja un «espacio» de creación en el que la escritura no está en el centro. La hospitalidad creada por su poesía parece necesitar que quien escribe dé un paso al costado. Lo importante es hacer participar en un fluir que está más allá del escritor.

Un poema de *El puente* que reflexiona sobre el acto de escribir se titula «Actividad segunda»:

Ya esto de sentarse
de tomar un papel, es un salirse
—¿adónde, dónde?—
Porque alguien corre o llama
y tú estás quieto,
mejor dicho, no estás porque te has ido
¿adónde, dónde?

Ya casi da vergüenza. Sin embargo
lo que menos quisiéramos es irnos.
Al revés, al revés: picos y palas
o sondas o barrenos
quisiéramos que fuesen las palabras.

Luchamos con materia resbalosa
empantanados, solos,
a veces, asfixiándonos.

Y viendo alrededor, hora por hora
 la verdadera vida, la bien única,
 la vida sola abierta:
 un ojo de luz firme, una manito
 que juega
 con la tierra (2015: 154).

La idea del carácter secundario de la escritura se inscribe, en parte, en lo que fue una línea de discusión en los sesenta: la necesidad de postergar todo ante el llamado de una realidad revolucionaria. En el transcurso del poema citado, la «actividad primera», evocada por contraposición, se vuelve simplemente, el llamado de la vida. Esta manera de sacar protagonismo a la escritura está acompañada por la reflexión sobre las relaciones entre lenguaje, pensamiento y referente. Una y otra vez se mide la insuficiencia del lenguaje para decir la realidad palpable de las cosas o los sentimientos. En *Presencia diaria* (1964) y *El puente* (1970) hay dos poemas, distintos, titulados «Palabras». El primero plantea la contraposición entre las «propias» —«se retiran de mí, están cerradas», dice un verso— y las de los otros. Como en muchos otros poemas, la estructura de este es adversativa. Cito la segunda estrofa:

Pero de pronto, de otra boca salen
 simples, directas, saltan
 sobre mi propia voz, la están alzando
 la levantan, la alumbran, están vivas
 las siento sobre mí como una ráfaga.
 Hablarte, hablarme. Es tiempo
 es tiempo ahora
 de voces entre voces apoyadas (2015: 106).

Las palabras adquieren fuerza cuando se vuelven voz, cuando están sostenidas por alguien que las dice. En el otro poema también llamado «Palabras», pero del libro *El puente*, la voz poética plantea la imagen de las «palabras-puentes» que «no son mías». Cito el final del poema:

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 (2015: 130).

La imagen de un suelo que no es sólido, que cede ante el pie, se reitera con variantes en esta obra. En este poema se elabora en relación a la idea del lenguaje como un legado ambiguo en la medida en que sostiene al sujeto y es frágil.

Este libro, *El puente*, se abre con el pequeño y hermoso poema que le da título. Dice las maneras sencillas, básicas, elementales de ir hacia el otro:

En un gesto trivial, en un saludo,
en la simple mirada, dirigida
en vuelo, hacia otros ojos,
un áureo, un frágil puente se construye.
Baste esto solo.

Aunque sea un instante, existe, existe.
Baste esto solo (2015: 129).

En una entrevista realizada hace poco tiempo, Circe Maia explicó que el poema es una respuesta a Rainer María Rilke que, en la octava de sus *Cartas a un joven poeta* escribe: «Y es que somos solitarios. Uno puede engañarse al respecto y proceder como si no fuera así. Esto es todo» (1944: 72).¹ No es necesaria la ampliación que promueve esta referencia para entender el poema que se desnuda de énfasis para decir la delicada posibilidad de la comunicación. En este caso, hacer visible el diálogo entre textos trae también a la superficie la determinación de la poeta: su deseo de réplica, su manera de afinar su pensamiento en diálogo con otros. Borra la discusión entre escritores e insiste en las formas de la comunicación que en este poema no son verbales.

1 La entrevista fue realizada en el programa *La Canoa* de Radio Mundo, el 6 de diciembre de 2018, y está disponible en Youtube.

Esta poesía dice una y otra vez la necesidad de comunicar, de ir hacia el otro, de hablar, de escuchar, de hacer de la poesía voz y canto; al mismo tiempo constata las dificultades de la lengua y la escritura para dar cuenta del mundo. El movimiento hacia la realidad detiene el foco en la percepción, que está cargada con las opacidades del lenguaje y los fantasmas del sujeto. El intento de transparencia no desconoce la imposibilidad real de conseguirla, pero la actitud que podría delinarse es la insistencia de la poeta en limpiar el vidrio del lenguaje (la imagen es suya) y aliviarse de preconcepciones culturales: ¿podrá pensarse que entre ellos están las previsibles posiciones del escritor o del filósofo?

Con su negación, con su manera de salir del centro, Circe Maia ha ido elaborando otra figura de escritor (es imposible no hacerlo, dada su relevancia). Así como en el poema «El puente» discute con Rilke, sin decirlo, sería posible preguntarse con quién discuten las figuraciones de su tarea de escritora, su insistir en una «actividad segunda». Para los años sesenta y setenta la respuesta pudiera ser: con la imagen del escritor comprometido, porque fue muy protagónica. Pero, después de la dictadura, la interrogación tendría que tener otras respuestas que, en este momento, no podría dar.

Por otra parte, el hecho de vivir en Tacuarembó y desde allí traducir a poetas griegos, ingleses, franceses ¿puede leerse como una manera de anular la distinción centro/periferia?, ¿de hacer desaparecer al escritor local?

El traductor y la muerte

A comienzos de los años setenta, antes de la dictadura, el marido de Circe Maia fue preso por sus ideas políticas. Cuando se lo llevaron tenían una hija recién nacida. El dolor de la separación, el desamparo, la vida cotidiana con esa ausencia, las visitas a la cárcel, la aventura de subirse al tren que iba de Paso de los Toros a Salto, con otra hija, porque sabían que el marido y padre iba a ser trasladado por los militares, fueron contados en el testimonio *Un viaje a Salto*, publicado en 1987, después de recuperada la democracia. Una parte del libro está compuesta por el diario de la esposa: en él recrea el sufrimiento, la soledad, el temor a la locura, en esa situación en que el desdoblamiento puede ser una táctica para sobrevivir. Dice que fue a visitar a un cura que había estado preso en el mismo lugar

que su marido. El sacerdote le cuenta sobre la vida en la cárcel y la capacidad de resistencia de los presos. No es la misma en todos. «Hay gente no tan joven, a la que maltrataron demasiado tiempo: esos no se recuperan. Andan ensimismados, no se integran, no salen de sí mismos». Quien escribe, es sabia en escuchar y percibe el hallazgo: «¡Salir de uno mismo! he ahí una expresión clave» (2018: 36). Coincidió con María del Carmen González que considera este momento como un «punto bisagra» (2018: 60). Cuando recibió un golpe más al ser destituida de sus clases en la enseñanza, empezar a traducir pudo ser una nueva manera de salir de sí. Se propuso perfeccionar el inglés y el francés y ha contado que al escuchar en la radio la lectura en griego de un poema de Yorgos Seferis se enamoró del sonido de la lengua y se puso a estudiarlo (2013: 34). Ha traducido a otros autores griegos: Constantino Kavafis, Odysseas Elytis, Yannis Ritsos; también a Shakespeare y a William Carlos Williams, entre muchos otros. Lo que quisiera plantear es que el ejercicio de traducir ha sido el encuentro con una posibilidad para la que su poesía y su mente eran tierra abonada. Por un lado, multiplica la apertura de puertas que su obra ya realizaba y, por otro, hace más palpable la especificidad de la lengua, el condicionamiento que supone como forma de ver el mundo. Algo que Circe Maia ya sabía, pero ante lo que se rebelaba. La tarea de traducir parece llevarla a una aceptación mayor de esto, aunque permanezca cierto pesar, una idea de pérdida. «Sabemos y hemos estudiado que el lenguaje tiene un peso sobre la percepción, pero me da lástima» (2015: 13), le dijo a Débora Quiring.

En otra entrevista, realizada por Osvaldo Aguirre, Maia dijo que el hecho de traducir la llevó «a meditar más en lo específico de la poesía como lenguaje». Insistió en su idea de que las dos fuentes de la poesía son «lo leído y lo vivido». Explicó:

Hay una especie de tensión: cuando uno está creando nota que no está solo, sino en contacto con una materia no lingüística. Al que traduce le pasa lo mismo con la lengua extranjera. Está luchando, porque su lengua no le permite lo que la otra está haciendo muy bien. Pero yo creo en la posibilidad de traducir poesía. No en el mal sentido, de creer que el poema es el mismo: los referentes de sonido y sentido son diferentes, cada lengua es un universo distinto. Pero es legítimo, traducir es lograr la irradiación de un poema en otra lengua (1994: 21).

Además de ser un modo —salvador en esta poética— de salir de sí, la traducción es también una manera de volver propio lo ajeno. Para algunos escritores es una posibilidad de escribir o reescribir en diálogo con otro. En *La casa de polvo sumeria* (2011) Maia reunió lo que llama «comentarios» a propósito de «conexiones» entre poemas en distintas lenguas que, declara, «de ninguna manera pretenden ser ensayos» (2011: 5). El término *comentario* hace pensar en una clase de filosofía o literatura en la que, en base al diálogo con los alumnos, se plantea un tema. Con un fluir asociativo muy sabio y descontracturado, estos comentarios hacen que la reflexión dependa, siempre, de algo concreto: un poema, un libro, una experiencia, un dibujo, una pintura. El desafío es, una y otra vez, descubrir y explicar sin destruir.

En su nota sobre *La casa de polvo sumeria*, Gustavo Espinosa explicó, a partir fundamentalmente de Carlos Real de Azúa, que la libertad y la imaginación con que están concebidos estos comentarios remiten a las virtudes del género ensayístico. Retengo, de Espinosa, una comparación. Dice que el libro de Maia le recuerda

la obra emblemática y fundacional del género, los *Ensayos* de Montaigne. Tal vez la reminiscencia no viene del libro mismo, de su contenido o de su estilo, sino de algo que conocemos o sospechamos sobre las circunstancias que preceden ambos libros: hay en aquellos ensayos del siglo xvi, y en estos de ahora, un sujeto que se retira o se descentra (Montaigne en los confines de Périgord, Maia en Tacuarembó) para desarrollar sus reflexiones de un modo más o menos misceláneo, que no se articula en la rigidez de un programa, pero que a lo largo del libro, en lo que va de un texto a otro, va configurando una voz, una interioridad que se proyecta (o que se eyecta, diríamos si la palabra no fuera horrible) sobre la variedad del mundo.

El libro recoge textos preparados para encuentros sobre el tema de la traducción y artículos aparecidos en *Diario de Poesía*, *Brecha* y *El País Cultural* desde los años ochenta. En 2011, la reunión de estos trabajos con introducción y epílogo de Maia hizo posible dimensionar mejor esta faceta de su creación. En la introducción Maia plantea la búsqueda antes referida de conexiones y que otras veces «se trata de dos o tres poemas del mismo autor en los que se desarrolla la misma idea poética de un modo diferente». Retoma su reflexión sobre el lenguaje: «Las palabras son a la vez nuestro refugio y nues-

tro puente hacia las cosas y hacia los demás. En este sentido hemos hablado de la poesía como un “salirse de uno mismo” (2011: 7).

En diálogo con Pablo Silva Olazábal, Maia dijo que todos los textos «tan diversos» de *La casa de polvo sumeria* continúan «aquel librito que se llamaba *Destrucciones*».² Me quiero detener brevemente en los años 1986 y 1987 en que Maia publica *Destrucciones* (1986), un artículo en *Brecha* (14.8.1987) sobre el poema «Los caballos de Aquiles» de Constantino Kavafis, recogido en *La casa de polvo sumeria*, y *Un viaje a Salto* (1987). En 1983 un hijo de Circe murió en un accidente. *Destrucciones* expresa —con la mayor distancia, en fragmentos de prosa poética— esta emoción aniquiladora. El artículo «Los caballos de Aquiles» es un comentario sobre la manera distanciadora con que el poema de Kavafis refiere la muerte de Patroclo, el héroe homérico. *Un viaje a Salto*, centrado en el encarcelamiento del marido, recoge una cartita enviada por el hijo Jorge, muerto en el momento de la publicación, al padre preso (2018: 39). Me interesa señalar, además de los ecos entre los textos con que juega en sus traducciones, estas resonancias interiores a la obra de Maia, porque hacen visible la necesidad de considerar el libro con los comentarios de las traducciones como parte del conjunto de su creación.

El libro *Destrucciones* comienza con un fragmento, titulado «Mundos», que reescribe un texto de Goethe y otro de Kafka. Ambos plantean dos respuestas antitéticas ante dos acciones realizadas por niños. En el de Goethe un niño tira con felicidad y sin consecuencias sus juguetes; en el de Kafka otro niño golpea al pasar la puerta de una choza y desencadena con ese acto gratuito una persecución por lo que se considera una ofensa. La voz narrativa comenta brevemente: «Dos mundos contrapuestos aparecen aquí, verdaderos ambos. Dos universos enteros e impenetrables; el de la alegre destrucción, ajena al bien y al mal y el sombrío sistema del castigo y la culpa, siempre desproporcionados, siempre incomprensibles» (2015: 269).

Pensar la muerte como castigo, aunque excesivo, es una manera de explicarla. Los dos mundos de Goethe y Kafka son el inicio de una serie de fragmentos que recrean las formas más diversas de destrucción: en los objetos, en la naturaleza, en el instante que pasa,

2 El programa de radio *La Máquina de Pensar*, conducido por Pablo Silva Olazábal, fue emitido el 23 de enero de 2012. El audio está disponible en: <<http://piensamaquina.blogspot.com>>.

en el olvido. En el fragmento titulado «Golpes» se narra la tala de un árbol y aparece la imagen: «En otro lugar, en otro tiempo, un joven yace inmóvil sobre la tierra húmeda» (2015: 279). Así, la voz poética de este texto en prosa llega a hacer presente, fugazmente, lo intolerable. «Ellos», el fragmento siguiente, realiza un salto imperceptible porque se coloca en la perspectiva de los muertos queridos.

El poema «Los caballos de Aquiles» de Kavafis recrea una situación contada en la *Iliada*: «los caballos de Aquiles se ponen a llorar, al ver muerto a Patroclo. El padre de los dioses, Zeus, al ver este sufrimiento, se arrepiente de haberlos regalado a Peleo, el día de su boda» (2011: 14). Con estos elementos Maia crea su *comentario* que, en su devenir, con el ritmo particular de un pensamiento que avanza en espiral en torno a la imagen del llanto de los caballos sostiene otra vez que el horror de la muerte no es comprensible.

Es necesaria una verdadera distancia de la desdicha humana, una ajenidad total, mayor que la inocencia de los niños, porque en ellos están en germen todas nuestras pasiones. La presencia de esos caballos inmortales cumple esa función: ellos simbolizan la inocencia perfecta, la que nada tiene que ver con nuestro destino, la inocencia que no interfiere con nosotros, sino que por el contrario es nuestra víctima, porque se contamina con nuestros males. (2011: 16)

Maia se encuentra en Kavafis con la infinitud de la muerte. Considera que lo más notable de su poema es que «no hay ningún ilusorio “otro mundo” en el cual podremos continuar viviendo, (ya sea una sombra de vida como en Grecia o una vida gloriosa como en el cristianismo) pero no hay tampoco aceptación resignada de un hecho atroz». (2011: 17). Sin embargo, gracias al poema de Kavafis, Maia se acerca a una manera de aludir al horror de la muerte de alguien amado con un tono distinto al suyo, más melancólico.

Tal vez este diálogo con Kavafis sea otra manera de elaborar el duelo por la muerte insoportable. En el último libro publicado, *Dualidades* (2014), el penúltimo poema, sin título, realiza un cambio de perspectiva similar al señalado antes en «Ellos» de *Destrucciones*. La voz poética traslada al hijo la necesidad de consuelo que la madre no quiso recibir. Su muerte brusca le quitó el futuro y persiste en ser absurda: «¿Cómo consolarte, hijito, de este no-estar, de este seguir / faltando?» (2017: 98). El tono es menos áspero: ¿será posible pensar que la traducción del poema de Kavafis incidió en ese cambio?

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.
- BORGES, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2001.
- ESPINOSA, Gustavo. «La voz que escribe en el desierto», en *H enciclopedia*. Disponible en: <<http://www.henciclopedia.org.uy>>.
- ESTRAMIL, Mercedes. «Intensidad de la elipsis», en *Poetas uruguayos de los 60*, de Hebert Benítez Pezzolano (comp.). Montevideo: Rosgal, 1997, pp. 56-62.
- GONZÁLEZ, María del Carmen. «De la voz íntima a la memoria colectiva», en *Un viaje a Salto*, de Circe Maia. Montevideo: Rebeca Linke Editores, 2018, pp. 51-61.
- MAIA, Circe. *La casa de polvo sumeria: sobre lecturas y traducciones*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2011.
- *La pesadora de perlas: obra poética y conversaciones con María Teresa Andruetto*. Córdoba: Viento de Fondo, 2013.
- *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2015.
- *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2017.
- *Un viaje a Salto*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2018.
- PEYROU, Rosario. «Dos voces de Circe Maia», en *Poetas uruguayos de los 60*, de Hebert Benítez Pezzolano (comp.). Montevideo: Rosgal, 1997, pp. 50-55.
- QUIRING, Débora. «A veces existimos todavía», en *La Diaria*, Montevideo, 28 de octubre de 2015, pp. 12-13.
- RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta* [trad. A. Gregori]. La Plata: Calomino, 1944.
- SALBARREY, Gloria. «En busca de “pequeños paraísos imperfectos”», epílogo en *Dualidades*, de Circe Maia. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2017, pp. 103-128.
- SANGUINETTI, Néstor. «Circe Maia y la poesía de la resistencia: cruces entre poesía y canción», en *Sic*, revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, año v, n.º 12, agosto de 2015, pp. 26-36.