

Circe Maia, una poética de la mirada

Néstor Sanguinetti

Resumen

La presencia de las artes visuales ha sido una constante en la obra de Circe Maia, desde *En el tiempo* (1958), publicado hace ya sesenta años, hasta *Imagen y palabra* (2017), el libro colectivo que acaba de publicarse en Tacuarembó e integra poesía y fotografía.

En varias oportunidades, Maia se ha referido a la traducción que supone escribir un poema, a la difícil tarea que es poner la experiencia viva en palabras; por otro lado, ha definido a la poesía como una forma de pensar cercana al pensamiento por imágenes, a lo no lingüístico. Desde esa perspectiva, en este trabajo se realiza un repaso por distintos poemas de Maia que dialogan con la pintura o la fotografía. El comentario de texto se enriquece con citas de entrevistas realizadas a la poeta y los artículos que se recopilan en *La casa de polvo sumeria* (2011), libro que conjuga la reflexión filosófica y el análisis literario, sobre todo de los poetas que Maia ha traducido.

Néstor Sanguinetti

nestorsanguinetti@gmail.com

Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Investigador asociado a la Biblioteca Nacional, donde participa como colaborador honorario en distintos proyectos del Archivo Literario.

Actualmente se desempeña como profesor en Educación Secundaria y en la Universidad Católica del Uruguay.

Palabras claves: poesía – pintura – fotografía – Circe Maia

Circe Maia, a poetics of the visual

Abstract

Visual arts have been present in Circe Maia's Works, from *En el tiempo* (1958), published sixty years ago, to *Imagen y palabra* (2017), a book that integrates poetry and photography and has recently been published in Tacuarembó.

On many occasions Maia has pointed out the translation that writing a poem entails, the difficulty of putting living experience into words. Poetry has been defined as a way of thinking that resembles nonlinguistic thinking by images. From this perspective, this article survey different poems by Maia that converse with painting and photography. Interviews to the poet and articles collected in *La casa de polvo sumeria* (2011), a book that combines philosophic reflection and literary analysis mainly of poets translated by Maia contribute to the commentary on the text.

Keywords: poetry – painting – photography – Circe Maia

Y una vez y otra vez regresa la mirada
a enredarse y quedarse
aquí dentro, en medio del nervioso entrevero
de colores oscuros y formas fuertes

CIRCE MAIA, *Paisaje de Arlés*. Van Gogh

Dibujar con palabras

Desde su primer libro, publicado hace sesenta años, Circe Maia se ha propuesto contemplar y dialogar con el mundo: “La misión de este lenguaje es descubrir y no cubrir; descubrir los valores, los sentidos presentes en la existencia” (13).¹ Esta voz poética ha sido fiel y coherente a ese propósito inicial de ser respuesta al contacto con el mundo, desde su comienzo se trata de una poesía centrada en el acto de percibir y comunicar.

Ya en el primer poema de *En el tiempo* (1958), “Donde había barrancas”, la experiencia sensorial se hace presente; al igual que sucederá en el resto de su producción poética, los sentidos que prevalecen son la vista, el oído y el tacto: “Miran ojos risueños, pelo mojado. Arriba / azul y sol y azul... Mira los troncos negros / y rotos, oye el agua. // Tibia madera siento todavía en la mano / y a cada golpe sordo / que da ahora mi sangre / se vuelve a hundir el remo en verde frío y algas” (17). En este poema temprano ya se presentan varios tópicos que serán emblemáticos en su poesía: la contemplación de la naturaleza, la preocupación por el pasaje del tiempo, el recuerdo como forma de recuperar lo vivido y la plenitud de la experiencia sensorial.

Otros dos poemas de ese primer libro que se destacan por la presencia de lo sensitivo son: *Los que iban cantando* –poema que dio nombre al grupo de música popular y que en 1977 formó parte de su primer disco: “Los que iban cantando / tan de mañana / ¿iban al río? / Rato se oyó su canto / por el camino” (85) y *Los remansos*, texto que describe una mesa después de que los comensales se habían retirado: “Y es como una alegría de miradas y tactos: / color del pan, sabor del agua, blanco / blanco de arroz, de azúcar, de silenciosa harina”. Pero la contemplación de esta escena doméstica se superpone con otra imagen que aflora de la memoria: “Conozco estos remansos que forma la corriente; / una vez los mirábamos en un viejo cuadro / que un pincel cuidado recorría hace siglos”. Es la primera vez que en la obra de Maia aparece la referencia a una obra pictórica: “Un ala de retablo: se ve el fuego prendido / –nítidas llamas rojas–, las maderas pulidas / y trabajadas, firmes. / Una jarra con agua transparente y brillante. / Y de espaldas al fuego, abrigada en un manto / Santa Bárbara lee” (93). No se menciona cuál es la obra que la voz poética evoca, tampoco se menciona al pintor, pero por las pistas que nos dan los versos podemos inferir que se trata del panel derecho –“Un ala de retablo”– del

pintor flamenco Robert Campin. La pieza forma parte del *Tríptico Werl* (1438), cuya tabla central se haya desaparecida, solo se conservan las piezas laterales en el Museo del Prado.

El gusto por las artes visuales estuvo presente en la vida de la poeta desde temprana edad. Su padre, escribano de profesión, era un aficionado a la pintura. Fue un gran admirador de Goya y viajó a España con el solo propósito de conocer su obra. Julio Maia quiso transmitir esta pasión a sus dos hijas que, desde su niñez, demostraron mayor gusto por las letras: “Su pasión era el arte. No pintaba pero le hubiera gustado que sus hijas pintaran, entonces nos puso a pintar. A mí me gustaba dibujar pero a las dos, mi hermana y yo, tirábamos más para juegos con las palabras” (16), explica la poeta en la extensa entrevista que le realizó la argentina María Teresa Andruetto y que abre la antología *La pesadora de perlas* (2013), título que coincide con el de un óleo de Johannes Vermeer del que nos ocuparemos en las próximas páginas. A pesar de que la plástica no fue el camino que eligió la poeta, la pintura es una presencia importante en su casa. Dumas Oroño, amigo de su padre, la pintó con “una mirada atenta, penetrante, ya de muy joven. El retrato está colgado en un rincón iluminado de la casa, bajo la escalera flotante, y es la única imagen en la que está sola”, describe Ignacio Bajter en el trabajo que publicó en el primer número de la revista *Ajena*.

De la experiencia al verso

En su segundo libro, *Presencia diaria* (1964), Maia confirma su forma de entender y hacer poesía, ya expresada en el prólogo de *En el tiempo*, que se ha convertido en la puerta de entrada al conjunto de toda su obra. El primer verso del poema *Junto a mí* puede entenderse como la síntesis de su arte poética:

Trabajo en lo visible y en lo cercano
–y no lo creas fácil–
No quisiera ir más lejos. Todo esto
que palpo y veo
junto a mí, hora a hora
es rebelde y resiste.

Para su vivo peso
demasiado livianas se me hacen las palabras. (105)

La materia prima de la poeta es lo próximo, lo que toca y observa, lo que percibe, experiencia sensitiva que no resulta fácil de comunicar con el lenguaje, vivencias que “no suben al papel y sólo quedan / negros trazos escritos” (145).² Una vez más, el lenguaje resulta insuficiente para transmitir sonidos, visiones, texturas con todo el peso que tienen en la realidad.

En varias ocasiones, Maia se ha referido a la *traducción* que supone escribir un poema, a la difícil tarea que es poner en palabras la experiencia viva. Como toda obra de traducción está “atada” al lenguaje, es la lengua la que hace al mundo y, también, a la forma de percibirlo, a la mirada que sobre él construimos. En distintas entrevistas o artículos de carácter ensayístico, ha expresado que entiende a la poesía como una forma de pensamiento, “tan antigua y tan primitiva que está más cerca del pensamiento no lingüístico” (2013: 12), en la misma entrevista con Andruetto, la poeta profundiza en esta idea:

Hablo siempre de dos traducciones, la primera es cuando pasa algo no lingüístico, una experiencia tuya, una experiencia común, la de los niños antes de saber el lenguaje, por ejemplo. Hay mucha experiencia por imágenes que no es lingüística, y entonces esa primera experiencia pasa al lenguaje. Esa sería la primera traducción: que va de lo no lingüístico a lo lingüístico, a la palabra. Y después de eso una nueva. O sea que nuestra traducción es la segunda. La emoción misma es absolutamente intraducible. (38)

Esta forma de pensamiento no con palabras sino con imágenes parece estar en tensión entre lo no lingüístico –el acto primario de percibir– y el lenguaje posterior a esa experiencia, es decir el pensamiento que ya pasó por el tamiz de la lengua. “Muchas veces el pensamiento / envidia a la mirada. / A la mirada sin pensamiento / a la pura mirada”, dicen los primeros versos del poema “Doble imagen”, del libro *De lo visible* (1998). La misma idea aparece en el libro *Imagen y palabra* (2017), donde la poesía de Maia dialoga con fotografías de Ciro Ferreira:

Todo a través de redes:
la mujer, la arena, el mar lejano.

El pensamiento mismo
se siente entre invisibles redes atrapado.



© foto: Ciro Ferreira

“Desde las imágenes a las palabras”, es el título de la última sección de *La casa de polvo sumeria* (2011), libro que recopila artículos dispersos, publicados desde la década del ochenta en distintos medios de prensa de Buenos Aires y Montevideo. En estos trabajos, que conjugan reflexión filosófica y análisis literario, sobre todo de los escritores que la poeta ha traducido –por ejemplo Robin Fulton–,³ hay varias referencias al propio oficio de escribir:

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. Las dificultades de ese propósito son en realidad 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. (90)

Tanto la mirada como el lenguaje están a mitad de camino entre el mundo y quien lo percibe: sujeto – lenguaje – objeto / el mirar – la mirada – lo mirado. El lenguaje hace a la mirada, construye al mundo, “veríamos” otro mundo si habláramos otra lengua. Pero así como el lenguaje no puede decirlo todo, tampoco la mirada puede aprehenderlo todo, algo siempre se nos escapa en una angustiante sensación de pérdida: “¿Qué nos rodea realmente? Nuestra distraída mirada deja mucho en sombras. Y también nos queda la sospecha de que nuestro lenguaje deja mucho que desear en cuanto a exactitud” (2011: 110). La misma idea había aparecido casi cincuenta años antes en el primer poema de *Presencia diaria*: “Es así: contemplamos / retazos, trozos sueltos”(101).

A pesar de esa capacidad limitada de la mirada –la eterna condena a contemplar parcialmente, a ver solo perfiles y perspectivas– en esta poética es un puente, la mirada va al encuentro con el otro y con el mundo. “Creo que el gesto primario de la vida es un abrirse al exterior, comunicarse con algo que no es ella misma y asimilarlo. También ocurre con el gesto elemental de la mirada: hay un irse hacia afuera, hacia el mundo”, le decía la poeta a Osvaldo Aguirre en la entrevista “El poeta es siempre un traductor”. A pesar de saber que “aun cerrando los ojos, todo existe”,⁴ ese gesto de ir hacia afuera que está implícito en el mirar, también construye al mundo. El mundo *es* en tanto se contempla, se re-presenta ante nuestros ojos, el hecho mismo de mirar es un acto creativo.

[...]
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?
[...]

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.⁵

Los poemas que abren y cierran *De lo visible* (1998) están referidos al acto de contemplar. El primero de este libro, el citado poema “Lo uno”, se refiere al deslumbramiento que supone la observación de un campanario, pero como dice Plotino: “Lo uno no es mirable” (323), el paso de los rayos de sol por lo alto de la iglesia es breve, y al poco tiempo los objetos son visibles otra vez, de aquella “espada luminosa / que hiere la retina” quedan “otra vez las baldosas azules” de la alta torre. En esta poética, el milagro, la presencia de lo sublime será la del encuentro con lo próximo y cotidiano, algo que está al alcance de la mirada de todos, solo hay que tener la voluntad de *ver*. El último poema de este libro está referido a la contemplación de una imagen nítida que también desaparecerá, pero “Las ramas estarán, sin embargo, presentes / como mirada intensa / detrás de las palabras” (364).⁶ Quien contempló esa imagen podrá hacerla visible otra vez en su memoria, podrá perdurar en el recuerdo y por tanto en el discurso.



© foto: Gabriel Read

El tema de la memoria —y su contrapartida, el olvido— siempre ha estado presente en la poesía de Maia. Los sentidos no son buenos vigilantes de lo vivido, sin embargo basta solo una imagen para evocar una experiencia pasada. Uno de los textos que componen *Destrucciones*, su libro en prosa poética, lleva el título “Imágenes” y está inspirado en una fotografía en blanco y negro tomada junto a su padre en un viaje que realizaron a Chile.⁷ No quedó ningún recuerdo del lago, ni de las palabras dichas en ese momento, solo “una sensación de aire de mucha altura, de fría transparencia permanece intacta. No corresponde a ningún sentido especial. Ellos fueron malos guardianes y perdieron todo, pero ese mínimo esqueleto de recuerdo asoma —único resto de imagen— todavía vivo” (272).

La imagen como disparadora de fantasías, como maquinaria evocadora de recuerdos y sensaciones es algo inmanente a las artes visuales, y su presencia ha sido una constante en su obra: las imágenes visuales como motivo de un poema o el acto mismo de la contemplación como tema de su poesía. Varios poemas o secciones de libros llevan el título *imagen* o *imágenes*.⁸

La experiencia del mirar es analizada, en extenso, por Carlos Machado en su tesis de maestría presentada en la Universidad de Santa Catalina, Brasil. Siguiendo los razonamientos del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, Machado hace un rastreo de lo que supone el acto de mirar en la poesía de Maia, en el entendido de que, como plantea el filósofo francés, la percepción conlleva una dimensión activa e implica una apertura al mundo:

Espacio de apertura que, según explicó Maia en varias oportunidades, tiene la *experiencia del mirar* como dimensión privilegiada, por medio de la cual el sujeto expresa sus encuentros (y desencuentros) con el mundo. Experiencia que hará al sujeto descubrir al mundo y a los otros, al mismo tiempo que en ella se descubre, desarrollando así un conjunto de relaciones perceptivas, estéticas y éticas que lo caracterizarán.⁹

Según Machado, desde *El puente* (1970), en la poética de Maia hay un cambio en la forma de mirar y esto supone otra forma de estar en el mundo. Este proceso se acentúa en su siguiente libro —*Cambios, permanencias* (1978) — publicado ya en tiempos de la dictadura. El último poema de *El puente*, libro que anunciaba los años duros que se aproximaban, se titula “He visto” haciendo alusión a los “Policías. Soldados. / Camiones y camiones. O a caballo. / O a pie. Juntos, armados” (156).

A pesar de que lo que se observe sea anti-poético, la mirada del poeta es el primer motor para que haya poesía, debe haber *poiesis* en su mirada, de lo contrario no habrá poema: “¿Dónde está entonces, el autor? Está en primer lugar en la mirada, que aísla un gesto entre otros. Una experiencia entre otras, la “desenreda” de lo que no interesa, la conecta con otras que sí interesan, por medio de paralelismos, de oposiciones” (2011: 88). En el umbral de la poesía, está la mirada.

Ut pictura poesis

La poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda.
Simónides de Ceos

En la entrevista que en Tacuarembó le hizo Olivera Prieto con motivo del premio Bartolomé Hidalgo por su libro *Dualidades*, además de referirse a la poesía como forma de pensamiento, Maia decía “hay otras formas, hay un pensamiento musical, hay un pensamiento plás-

tico, y por eso a mí me interesa muchísimo el dibujo, porque me doy cuenta que el que está dibujando está también, como el que está escribiendo, inconscientemente se le va el lápiz... ¿no es así?”.

La primera vez que en esta poética se le da un peso sustancial a lo visual, en tanto fuente de inspiración, es en *Cambios, permanencias*, donde una sección entera lleva el título “Imágenes”. Entre los veinte poemas que componen este apartado se encuentra la famosa serie dedicada a Vermeer; el poema, sin título, que abre esta sección está referido a la foto de una niña, sentada al lado del vidrio de una ventana donde se refleja su rostro. Hace pocos meses se editó en Tacuarembó el libro *Imagen y palabra* (2017) donde las fotografías de Ciro Ferreira, sobrino de Maia, y de Pablo Benavides dialogan con los textos de Circe Maia y Washington Benavides. En todos los casos en los que escribe la poeta, se trata de textos inéditos, con una excepción: *Una foto de Nira*, el primer poema de *Imágenes* que ahora aparece titulado. En este libro se hace pública, fuera del ámbito íntimo de la familia Ferreira-Maia, la foto que había inspirado aquel texto de *Cambios, permanencias*.

Una niña sentada y su reflejo
en el vidrio a su lado.
El follaje
detrás en la pared: luces y sombras.

Falsa quietud la imagen
falsa calma.

El rostro tenso, la mirada aguda
avanzan, penetrantes.

La mirada recibe-rechaza al mismo tiempo
la luz del sol, como si el pensamiento
opusiera otra luz, de oscura fuente.

Sale con limpia fuerza.
Es un sonido
que está, sin ser oído.
Movimiento
no visible, existente
por detrás de la imagen. (175)

Así como el acto de mirar puede ser creativo, también lo es el de fotografiar, que supone el registro objetivo de la realidad y al mismo tiempo es creación artística original. Al igual que la pintura, la fotografía depende del manejo de la luz, del trabajo que el fotógrafo realice sobre el binomio luz-sombra.



© foto: Ciro Ferreira

En varias ocasiones aparece en la obra de Maia la idea de lo doble, las dualidades, de hecho su libro de poesía más reciente lleva ese título. En este caso, en el poema se hace referencia a la duplicación de la cara de la niña, a su reflejo en la ventana. Pero también hay una dualidad, o una oposición, en la falsa quietud de la imagen. Si bien toda fotografía supone una imagen quieta, toda fotografía contiene un relato mudo en su quietud, gestos capturados en el final de un movimiento, dinamismo subyacente que, en este caso aporta la protagonista. La mirada de la niña, en un doble movimiento, “recibe-rechaza” la luz del sol, sale al mundo, se lanza hacia el exterior sin revelar lo que está pensando o sintiendo en ese momento, irradia y opone “otra luz, de oscura fuente”. Sus ojos reflejan esa luz que ilumina su alrededor, la foto no muestra lo que estaba viendo Nira y sin embargo, está ahí: “sonido / que está, sin ser oído”, movimiento invisible pero existente, “por detrás de la imagen”. Se manifiesta así otro tema recurrente en su obra, la aparente permanencia de las cosas que en realidad contienen en sí mismas un cambio. La falsa calma de la imagen es, en realidad, movimiento. En la entrevista que le hizo María Teresa Andrueto, Maia ya había revelado la identidad de la niña:

De esa foto [se ve a una de sus hijas, cuando era adolescente] tengo un poema. Miren el vidrio, ¿vieron qué original es la foto? De casualidad quedó así. Mi hija Nira estaba sentada y vino Ciro, el primo, vino con su cámara, estaba enamorado de sacar fotos, y dijo: “Quedate ahí en ese rincón porque va a salir el reflejo de tu cara en el vidrio”. Y yo recuerdo que en un cuadro de Vermeer está el reflejo de la persona. (32)

La serie de poemas que componen el conjunto inspirado en la obra del pintor neerlandés fue elogiada por Benedetti: “[en] la espléndida serie dedicada al pintor Vermeer, cada cuadro es enfocado también como un instante, como un momento del remoto pasado visto con ojos de presente” (437). Cinco cuadros del pintor barroco, considerado un maestro en el manejo de la luz, inspiran seis poemas que se reúnen bajo el título *Vermeer*, todos están numerados y solo el primero no lleva subtítulo. No en vano, en todos estos poemas aparece la palabra *luz*: “Pero la luz sí está: / luz espesa de tiempo / madura de tres siglos / brillando / intacta”.¹⁰ El primer texto de la sección está inspirado en el óleo *La lechera*, el segundo en *Una dama que escribe una carta y su sirvienta*, y lleva el subtítulo “Un mundo abierto”. “De música inaudible” tiene como punto de partida a *La lección de música*. Cierran el conjunto *La joven dormida*, que da origen a dos poemas, y *La pesadora de perlas*; en ambos casos los subtítulos de los poemas coinciden con los de los cuadros. En estas pinturas Vermeer plasma lo sencillo, lo cotidiano, la vida hogareña, igual que hace Maia en su poesía. Este punto de contacto fuerte entre ambas manifestaciones artísticas puede ser una clave para su análisis y lectura interdisciplinar.

La composición que abre la serie destaca la ausencia de prioridades y subordinaciones: “Todo a un mismo nivel de vida intensa”. La luz cae sobre toda la escena sin jerarquías: “luz resbalando en leche, / en manzana, / en mejilla”. A su vez, la disposición gráfica de los versos obliga a recorrer la hoja con la mirada, el lector debe realizar con sus ojos el mismo movimiento que hace sobre el lienzo para ver: “mejilla / flecos / loza / madera” (183).

El quinto texto de esta serie, titulado “De música inaudible” está referido a la pintura *La lección de música*, se caracteriza por la presencia de lo táctil, varias texturas del óleo se hacen presentes en el poema: mármol, seda, terciopelo. En ese sentido, se reconocen varias sinestias que conjugan lo visual con lo auditivo, en la sala de música el “sonido alumbra”, la luz produce sonidos: “el color crea música”. En un ejemplo de écfrasis, la voz poética comienza describiendo la pintura: la alumna, la sala, el profesor, para rematar con el verso “La jarra es un acorde blanco”. La mirada tiene la posibilidad de convertir lo visto en sonidos. Este objeto que se destaca por su protagonismo en el margen derecho del cuadro, en oposición a la ventana por donde entra la luz, es un acorde más de la sinfonía de colores que como música inaudible, pero visual y clara, nos ofrece el pincel de Vermeer.

La estrofa central del poema alude al contexto: “Alrededor-afuera-lejos otro sonido alumbra / –agria luz destemplada– / Holanda del seiscientos. / Afuera sangra Europa, tiempo en sombra”. El contraste exterior/ interior queda de manifiesto en los juegos de luces y

sombras: la “agria luz destemplada” –la Guerra de los Treinta Años– se contrapone a la “trama clarísima” de la sala; como si fuera un recordatorio para esos tiempos hostiles, en la tapa del instrumento puede leerse la inscripción: *La música es compañera de la alegría y medicina para los dolores*. Sobre el clave, un espejo refleja el rostro de la alumna: “el espacio doblándose / imágenes de imágenes / luz filtrada y / silencio” (189).

En todos esos cuadros es esencial el tono de la luz. La luz dibuja, es difícil de explicar. Podría pensar también que es todo lo que ese asocia a la luz, la luz activa, una luz que va sola, abriéndose paso, de una forma dinámica: la luz entra en los rincones, va tomándolo todo. No es sólo la luz solar, ahora estoy pensando no en los pintores sino en la poesía (2013: 27).

En el mismo hilo de pensamiento la poeta pasa de la pintura a la literatura, se podría entender, entonces, que esa luz que “entra en los rincones” es la poesía. No entendida como lírica sino como algo que va más allá de los géneros y que abarca a la creación en general. En más de una oportunidad Maia se ha referido a la poesía como una “temperatura del lenguaje”.¹¹

El último poema de la serie: *La pesadora de perlas*, da título a la antología que en 2013 se publicó en Córdoba junto a la entrevista de Andruetto. Allí la escritora argentina le pide a Maia que se refiera a esa obra donde una mujer sostiene una balanza en perfecta nivelación: “En el matrimonio el equilibrio siempre es muy necesario, y a veces la cosa se desequilibra y hay que volver a equilibrar. Entonces puse la reproducción de *La pesadora de perlas* donde normalmente está un crucifijo, arriba de la cama. El poema nació de ahí. (21).



La pesadora de perlas, Johannes Vermeer

El texto termina con la invitación al lector a contemplar la obra –“Mírala”– y acto seguido el yo lírico

duda sobre la posibilidad de desnivelar la balanza que fue captada en el instante mismo de su equilibrio. La intervención del espectador podría producir movimiento sobre estas imágenes fijas. En el poema “Klee” de la misma sección de *Cambios, permanencias* aparece esta idea de movilidad que es capaz de producir la contemplación de una obra pictórica. Frente a los cuadritos de colores, “fichas inmóviles / El movimiento está en los ojos / que saltan de uno a otro” (191). Es la mirada del espectador la que le da dinamismo a la imagen fija, quien contemple repetirá con su mirada los movimientos que subyacen en el lienzo, las pinceladas con las que el pintor escribió la poesía muda, pero poesía al fin, que es el cuadro.

Escritura de la luz: fotografía

Dualidades (2014), el libro de poesía más reciente de Maia se abre con un verdadero álbum de fotos. La organización binaria del poemario responde a dos de los sentidos que prevalecen en su obra: la visión y la audición.¹² La primera sección del libro titulada *Imágenes* lleva un epígrafe del poema “Vermeer, I”: “Imágenes de imágenes / luz filtrada y silencio”. Al comienzo de la segunda parte, *Voces*, también leemos versos suyos –como ella misma confesó con ironía: “me cito a mí misma”¹³; en este caso corresponden al final del poema “Palabras”, de *Presencia diaria*: “Es tiempo, es tiempo ahora / de voces entre voces apoyadas”. Se trata de un libro lleno de referencia a versos, imágenes y voces propias y ajenas, que se integran a una obra trazada con coherencia y voluntad de diálogo a lo largo de seis décadas. La dualidad esencial del libro, y tal vez la de su obra entera, es la del diálogo entre el yo y el tú.¹⁴ Al igual que su primer libro, este poemario se abre con un epígrafe de Antonio Machado: “Da doble luz a tu verso, / para leído de frente / y al sesgo”. En todo el volumen está presente la idea de los contrastes, y más que las dualidades (lo doble, lo dual, lo binario) se trata de poemas referidos a las multiplicidades, las múltiples lecturas que se alejan explícitamente de cualquier maniqueísmo u oposición rígida, una intención de estilo que subyace en toda la poesía de Maia.

A fines del año pasado, en un hecho bastante inusual para la poesía uruguaya, Rebeca Linke Editoras reeditó este poemario luego de haberse agotado su primera edición. Esta nueva entrega de *Dualidades* incluye un estudio final de Gloria Salbarrey donde se analiza el libro a la luz de la obra previa de la poeta:

El libro lleva el sello y el estímulo de la madurez, al tiempo que alcanza la concepción de otro universo muy nuevo, como si diera un paso adelante definitivo y abierto para ingresar en otras etapas. La polifonía es la característica privilegiada para desplegar distintos

pasadizos, planos, redes, para irradiar resonancias sin establecer recorridos obligatorios. (103)

“Queríamos hacer un álbum con fotografías / que mostrara contrastes, dualidades”, dicen los dos primeros versos del libro, y es lo que hace la poeta en toda la primera sección, construye un álbum con fotos, imágenes y pinturas. Al comienzo, se le da protagonismo a la fotografía, luego a la pintura; al igual que en libros anteriores las artes plásticas están presentes con referencias a obras de Remedios Varo, Cézanne, Rembrandt, Klee, pero también de pintores nacionales como: Cúneo, Marnels Ferreira, Miguel Ángel Olivera Prieto. Cierran esta sección dos poemas inspirados en dibujos de Lucía y Pilar, nietas de Maia. En su estudio “En busca de pequeños paraísos imperfectos” Salbarrey, sin desatender al conjunto de la obra de Maia, profundiza en el análisis de estos poemas, ampliando y haciéndose eco del juego polifónico que el poemario, de por sí, propone.

Como ya se ha manifestado, las alusiones a la fotografía han sido una constante en su obra. En 2006 la poeta participó de un proyecto que llevó adelante la Facultad de Arquitectura en coordinación con la Biblioteca Nacional: cuarenta escritores, entre narradores y poetas, fueron convocados para escribir un texto teniendo como único disparador una fotografía tomada por un integrante del grupo de viaje de Arquitectura de la generación 99. Sin datos del autor de la foto, ni del título que este le había puesto o del lugar donde había sido tomada, los convocados escribieron un texto para esta antología híbrida, que reunió imagen y palabra.

Wonderwall (España, 2004), de Verónica Rodríguez, cierra la selección de veintidós fotografías que da inicio al libro. Esta imagen fue el disparador que tuvieron Circe Maia y Tomás de Mattos para escribir: *Fotografía* y *La persistencia de la vida*, respectivamente. En la foto, tomada en un plano contrapicado, sobre un cielo gris se recorta una pared del mismo color formada por estructuras metálicas regulares en zig-zag. En el centro de la imagen, por una ventana abierta, que obliga a las estructuras a formar un ángulo recto con el resto de la pared, se asoma una planta con una flor roja.

Fotografía

Presencias invisibles:

Uno–

El que creó simétricas

formas, las plegadas

superficies metálicas oscuras.

Dos–

La invisible mano

que puso allí la flor

en el centro, en el borde
de la abierta ventana.
(Fondo negro, vacío)

Tres—
—¿Y la que más se oculta?
—El que miró hacia arriba
(ojo detrás del lente)
y la trajo a tus ojos.

Cuatro—
El más, más invisible:
El que ahora sostiene esa imagen
con la mirada. (151)



Wonderwall
© foto: Verónica Rodríguez

El texto de Tomás de Mattos es el último del volumen, se trata de un texto narrativo que realiza el camino inverso al de Maia: parte del espectador y termina imaginando a la persona que colocó allí la flor. El poema, en cambio, en una enumeración de presencias (in)visibles, recorre en orden el camino que *produjo* la foto: desde el que creó la pared hasta el espectador que ahora, con su mirada, sostiene la imagen. “El lenguaje es comunicación de una mirada a otra” (2013: 63), había dicho Maia en la entrevista a Andruetto.

En esa sucesión de eslabones de esta cadena comunicativa, el poema se saltea a sí mismo, se invisibiliza. El texto no se toma como tema, no hay autorreferencialidad, porque nombrar al poema es también nombrar al poeta que, aunque invisible, está por *detrás* escribiéndolo. Es voluntad de esta poética invisibilizar a la voz que la enuncia: casi no hay pronombres en primera persona, y cuando los hay corresponden al plural. En la entrevista que le realizó Débora Quiring, Maia se refirió a esa intención de desdibujamiento del yo: “Si hablo de ese limón también hablo de mí, pero lo hago sin querer, yo querría que sea sólo el limón, y no de Circe contemplándolo” (2015: 12).

La (im)posibilidad de ver

La poesía de Maia situada en el margen mismo de dos discursos —poesía y filosofía—, los aproxima y los hace interactuar constantemente. En el célebre poema “Múltiples paseos a un lugar desconocido”, incluido en *Dos voces* (1981), se alude a la fenomenología y a la imposibilidad de contemplar las cosas en su totalidad, a la eventualidad de percibir solo los perfiles de los objetos:

[...]
Hasta que un día asalta 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. (244)



“Ahí están esos árboles / doblados, invertidos /
en el reflejo de la laguna”
© foto: Néstor Sanguinetti

En esta poética donde el mundo resulta escurridizo y se contempla en fragmentos, donde la mirada poética dibuja evocaciones y se tensan la memoria y el olvido, allí donde la *poiesis* anida con sensibilidad de niño, parece resonar la pregunta: “Veo, veo ¿tú qué ves?”.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (1994) “El poeta es siempre un traductor”, en *El País Cultural*, n.º 243. Montevideo, 1 de julio.
- Andruetto, María Teresa (2013) “Un poco más de tiempo. Conversaciones”, en Circe Maia. La pesadora de perlas. Córdoba: Viento de fondo.
- AA. VV. (2006) *La mirada escrita. Cuentos y poesías desde las imágenes de un viaje*. Montevideo: Universidad de la República & Biblioteca Nacional.
- Bajter, Ignacio (2014) *La poeta del agua*, en Ajena, año I, n.º 1. Montevideo, 21 de marzo.
- Benedetti, Mario (1996) “Circe Maia o la limpia mirada del desamparo” en *El ejercicio del criterio*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ferreira, Ciro; Benavides, Pablo; Maia, Circe; Benavides, Washington (2017) *Imagen y palabra*. Tacuarembó: Intendencia de Tacuarembó & Comisión de fomento del hospital de Tacuarembó.
- Gandolfo, Elvio (2008) *El tiempo y el tacto*, en *El País Cultural*, año xix, n.º 951, Montevideo, 25 de enero.
- González, María del Carmen (2014) *Circe Maia: poética del diálogo*. Revista [Sic], año iv, n.º 9, pp. 13-18.
- Lagos, José Gabriel (2010) *Voz en el tiempo*, en *La Diaria*. Montevideo, 22 de octubre.
- Machado, Carlos (inédito) *A experiencia do olhar na poética de Circe Maia: reflexos merleau-pontyanos. Tese de mestrado em literatura*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- Maia, Circe (2015) *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Maia, Circe (2017) *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Maia, Circe (2011) *La casa de polvo sumeria*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Olivera Prieto, Miguel Ángel (2015) *La poesía no es lenguaje ni es lucha con las palabras*, entrevista disponible en línea.
- Quiring, Débora (2015) *A veces existimos todavía*, en *La Diaria*. Montevideo, 28 de octubre.
- Salbarrey, Gloria (2017) “En busca de pequeños paraísos imperfectos”, en Circe Maia. *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.

Notas

- 1 Las citas de texto de *Obra poética* corresponden a su última edición (Rebeca Linke Editoras, 2015).
- 2 Últimos dos versos del poema “Deseo” de *El puente* (1970).
- 3 En 2013 Rebeca Linke Editoras publicó *Poems*, de Robin Fulton, una edición bilingüe con traducción y prólogo de Circe Maia.
- 4 Verso del poema «Poemas de Caraguatá, IV», de *Dos voces* (1981).
- 5 Fragmentos del poema «Hoja», de *Cambios, permanencias* (1978)
- 6 Versos finales de «La mirada detrás de las palabras», de *De lo visible* (1998).
- 7 “Un recuerdo que se empieza a borrar en tu cabeza, que no está tan nítido, es una destrucción; la rutina, que destruye la novedad, tantas cosas. Encontré una fotografía de mi padre, sentado conmigo, y todo el paisaje lo veía en la foto, pero mi recuerdo era muy pobre. Tenía 16 años, estábamos en Chile, nos sentamos y ¿qué quedó de ese momento? Apenas una sensación de gran altura”, en entrevista con Osvaldo Aguirre.
- 8 Una sección en *Cambios, permanencias* (1978) y otra en *Dualidades* (2017) llevan el título “Imágenes”; el texto en prosa poética de *Destrucciones* (1986) referido a la fotografía junto a su padre lleva el mismo título. Completan la lista “Doble imagen”, del libro *De lo visible* (1998) e “Imagen” de *Breve sol* (2001).
- 9 Agradezco al Prof. Silvio Alfonso por la traducción de varios fragmentos de esta tesis escrita en portugués.
- 10 Versos finales del poema “Vermeer, II (Un mundo abierto)”, de *Cambios, permanencias* (1978).
- 11 “Me parece que la poesía es una forma del pensamiento que atraviesa todos los géneros. Estás leyendo una novela y en cierto momento sentís el ritmo especial de la novela, la novela adquiere otra intensidad y el lenguaje se vuelve otra cosa, aunque no se transforme en verso. Y lo ves en el teatro, en cualquier cosa. También creo que esa intensidad aun en un texto poético no es permanente, baja y sube esa temperatura”, en entrevista con José Gabriel Lagos.
- 12 “Sobre el lenguaje te voy a decir algo... mirá que lo leí, no soy yo, pero lo consideran como una especie de fiebre del lenguaje, y está lindo eso de que la poesía no sea algo concreto, sino un acontecimiento que le ocurre a las palabras. Vos estás leyendo y te das cuenta que se vuelven poesía. No precisa estar escrita en forma de verso para sentir que el hálito poético atraviesa la memoria, los recuerdos, la percepción... ¿No te parece también?”, en entrevista con Miguel Ángel Olivera Prieto.
- 13 En la lectura que hace Elvio Gandolfo, con motivo de la primera edición de *Obra poética* en 2007, le da relevancia al tacto, un sentido que si bien está presente en la obra de Maia, no había sido objeto de análisis, eclipsado tal vez por el gran tema del tiempo o la relación poesía-filosofía.
- 14 Salbarrey, Gloria. *En busca de pequeños paraísos imperfectos*, p. 105.
- 15 María del Carmen González estudia este tema en su artículo “Circe Maia: poética del diálogo”. Por su parte, en la entrevista con Pablo Silva Olazábal en *La máquina de pensar* la poeta comenta esta idea. El audio está disponible en: http://comunicacion2000.com/rnu-audio/uruguay/1501/máquina_150129_circe%20maia.mp3