

Circe Maia y la poesía de la resistencia. Cruces entre poesía y canción

Néstor Sanguinetti

«Extraño poder el de la música, que se ha vuelto sutil enemiga»
(Circe Maia, «Páginas de un Diario», en *Un viaje a Salto*)

Resumen:

La situación política que se vivió en nuestro país a fines del sesenta y durante los setenta obligó a músicos y poetas a generar estrategias capaces de evadir la censura para que su mensaje de protesta pudiera ser oído.

El canto popular encontró en la poesía un gran repertorio de textos que posteriormente pasaron a integrar nuestro cancionero popular. Circe Maia es un ejemplo de ello, con poemas que fueron musicalizados por Héctor Numa Moraes, Daniel Viglietti y Jorge Lazaroff.

En este trabajo se estudiarán aquellos poemas de Maia que forman parte de la poesía militante y que fueron publicados en los primeros veinte años de su producción lírica (1958-1978); por otro lado, se trazan algunas líneas que hicieron a los cruces entre poesía y canción durante ese período.

PALABRAS CLAVE: Poesía de protesta – canto popular – denuncia – censura – Circe Maia

Circe Maia and the poetry of resistance. Crossovers between poetry and song

Abstract:

The political situation that Uruguay experienced in the late sixties and the seventies forced our musicians and poets to come up with strategies enabling them to evade censorship for their message of protest to be heard.

«Canto popular» found in poetry an extensive repertoire of texts that subsequently became part of songs. Circe Maia is an example, with poems set to music by Héctor Numa Moraes, Daniel Viglietti and Jorge Lazaroff.

In this study we shall examine those poems of Maia's that became a part of militant poetry and were published over the first twenty years of his lyric production (1958-1978); secondly, we trace some of the lines which made the crossover between poetry and song during this period.

KEY WORDS: Protest poetry – «canto popular» – denouncement – censorship – Circe Maia

RECIBIDO: 12/07/15
ACEPTADO: 04/08/15

Algunos repertorios

Desde la aparición en 1835 de *El Parnaso Oriental* o *Guirnalda poética de la República Uruguaya*¹ hasta la fecha se han editado numerosas antologías de poetas nacionales.

Durante la década del sesenta, y a pesar de los momentos difíciles que se vivían, fueron varias las antologías poéticas que circularon en nuestro medio.² Dos grandes ejemplos son la realizada por Alejandro Paternain: *36 años de poesía uruguaya* (Alfa, 1967) y la de Domingo Luis Bordoli: *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, Tomos I y II (Universidad de la República, 1966); además de las que entre 1968 y 1969 editó el CEDAL para acompañar los fascículos de *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*, y las que por su parte publicó Arca en la colección *Enciclopedia Uruguaya*, entre las que se encuentra *La canción protesta* (1969) con selección de Daniel Viglietti y prólogo de Ángel Rama. Otras dos antologías publicadas ese mismo año y con un repertorio similar fueron *Canciones desde el cuartel* (Ediciones Provincias Unidas) y *El cantar opinado* (Alfa), selección a cargo de Hugo García Robles acompañada por el ensayo «El cantar opinado. Del cielito patriótico a la canción de protesta».

Sin embargo no es de extrañar que durante los años de la dictadura el número de estas publicaciones mermara; salvo honrosas excepciones, casi no se publicaron antologías entre 1973 y 1984. De este tiempo se destacan las que realizaron Jorge Arbeleche y Laura Oreggioni (*Los más jóvenes poetas*, Arca, 1976) y la *Antología consultada de la poesía uruguaya*, proyecto que llevaron a cabo José Pedro Díaz y Wilfredo Penco, responsables de la página literaria del semanario *Correo de los Viernes*: después de consultar a casi cincuenta escritores –residentes dentro y fuera del país– sobre cuáles eran sus poetas preferidos, semana a semana se publicó el resultado que emergió del promedio de dicha encuesta.

Inmediatamente después de la dictadura volvieron a publicarse varias antologías. En los primeros años de la década del ochenta hay indicios de una mayor producción literaria que fue acompañando la progresiva recuperación democrática, un ejemplo de ello es el concurso de poesía que en 1982 organizaron *El Día* y la Embajada de España en Uruguay. Ya en democracia aparecieron *La canción de los presos. Poemas anónimos. Penal de Libertad*,³ con prólogo de Eduardo Galeano e ilustraciones de José Luis Liard (Grupo de Madres y Familiares de Procesados por la Justicia Militar, 1985), y *Escritos de la cárcel. La expresión poética de los presos políticos* (Centro de Integración Cultural, 1986). Por ese tiempo comenzó a operar el activo grupo *Uno*, que también al retorno de la democracia editó el casete

colectivo *Si el Pampero la acaricia* (Ayuí, 1986). Algunos años más tarde, casi en la década del noventa, Graciela Mántaras publicaría la antología *Contra el silencio. Poesía uruguaya 1973-1988* (Túpac Amaru Editorial, 1989).

La poesía rebelada

En 1971 la Biblioteca de Marcha publicó *Poesía rebelde uruguaya*, el segundo número de su colección «Puño y Letra».

Sabemos que la poesía militante es uno de los géneros más ingratos por lo difícil que resulta en él llegar a ese punto óptimo en que se unen intenciones y entusiasmos con un talentoso manejo de la palabra. Muy a menudo, y hasta demasiado, la poesía comprometida ha terminado canjeando (en una clara negación de sí misma) su valor artístico por una eficacia política que aunque parezca crecida y mucha en primera instancia, acaba gastándose a los primeros roces con la realidad. (7)

De esta forma abría el prólogo Jorge Ruffinelli; según las palabras del encargado de la sección literaria del semanario *Marcha*, este conjunto de poetas reúne ambas condiciones, aquí «se dan la mano la expresión artística y la eficacia política». Enrique Elissalde y Milton Schinca se encargaron de reunir el material de los treinta y nueve poetas que integran el volumen, que como se explicita en el prólogo no pretende ser una antología sino una muestra, «un panorama ilustrativo y amplio de la poesía combativa que se ha escrito y está escribiéndose en estos últimos años, aquella que denota la preocupación por la realidad sociopolítica».

No todos los poetas incluidos en esa selección habían escrito antes poesía de contenido político, e inmediatamente se aclara que esta manifestación poética es un «fenómeno general, al curso de estos cinco o seis años», al quinquenio que «ha sido de los más explosivos en la historia del país». Los textos recogidos en esta obra fueron compuestos entre 1967 y 1971, período álgido de la vida política del país. Recordemos que luego de la muerte de Óscar Gestido, a fines de 1967 asumió la presidencia Jorge Pacheco Areco; en 1970 se coligó la izquierda uruguaya en un nuevo partido político: el Frente Amplio; el enfrentamiento entre las Fuerzas Armadas y la guerrilla alcanzó su punto más alto en 1971, año en que fue electo Juan María Bordaberry.

En la antología participaron poetas de las dos promociones/generaciones que en ese momento comenzaban a superponerse en la producción de su obra. Tanto Ángel Rama como Emir Rodríguez



Circe Maia. Tacuarembó, abril de 2014.

Monegal, los dos grandes críticos de la época, advirtieron que durante la década del sesenta convivieron dos grupos de escritores. La generación del 45 estaba en pleno apogeo, pero como señala Rodríguez Monegal, ya se hacía sentir la voz de «los nuevos».

Estos últimos diez años han visto la aparición de un grupo, cada vez más nutrido de jóvenes poetas, narradores y dramaturgos. Muchos de ellos se habían iniciado tan precozmente que su obra llega a confundirse con la de la generación del 45. Otros, en cambio, han demorado en manifestarse públicamente y por lo tanto al hacerlo hacia 1958 marcan con toda claridad el acceso de una generación. (1966: 406)

Rama no da a estas nuevas voces el nombre de generación, sino que distingue dos promociones dentro de lo que denominó «generación crítica». La primera reúne a los nacidos en torno a 1920 (Benedetti, Vilariño, Maggi, entre otros) y la segunda, a la que llama «promoción de la crisis» —porque comienza a actuar a partir de 1955, año en que se inicia la crisis económica—, agrupa a los nacidos en torno a 1930 (Benavides, Bacelo, di Giorgio, entre otros).

Poesía y política

Circe Maia forma parte de ese grupo de poetas que irrumpió en los sesenta, pertenece a la «promoción de la crisis», a «la generación fantasma» que Mabel Moraña repasa en su libro publicado en 1988, en el que reflexiona sobre el proceso cultural uruguayo desde 1970 y la influencia que en él tuvieron los cambios políticos:

La «generación de la crisis» actuaba por ausencia; se sentía su falta en todos los aspectos de la vida nacional; se la sabía asesinada, desaparecida, encarcelada o exiliada, en todo caso silenciada, marginalizada de los centros de decisión política y difusión cultural, de la educación y los sindicatos. Se hacían respecto a ella referencias oblicuas; era una de las portadoras de la memoria, una de las principales responsables por la resistencia nacional y también una de las fuerzas sociales más potencialmente amenazantes para el régimen militar. (1988: 12)

Antes de que comenzara la dictadura, Maia ya era una figura reconocida. En *el tiempo* (1958), su primer libro adulto,⁴ tuvo una buena recepción y la

poeta ingresó rápidamente al circuito literario.⁵ En la década del sesenta comenzó a publicar con Siete poetas hispanoamericanos, el sello editor que llevaba adelante Nancy Bacelo: *Presencia diaria* (1964), *El puente* (1970), *Cambios, permanencias* (1978).

Vale la pena recordar que la Feria del Libro y el Grabado, organizada desde 1960 por Bacelo, fue durante aquellos años difíciles un importante lugar de resistencia. Escritores, dibujantes, músicos se dieron cita en uno de los pocos reductos en el que se respiraba cierto aire de libertad. Entre los proyectos que llevó a cabo aquella gestora cultural estuvo la edición regular de la revista *Siete poetas hispanoamericanos*, de la que Maia participó en dos oportunidades, ambas en 1961.⁶ A estas publicaciones se suman dos carpetas editadas por el mismo sello que reunieron poemas de Circe Maia, Washington Benavides y Nancy Bacelo. La primera,⁷ con una presentación de Mario Benedetti, fue publicada en 1965 y la segunda⁸ en 1972. Al comienzo de esta última se reproduce en forma facsimilar una carta de Bacelo dirigida a Maia y Benavides

Diciembre 7, 1972

Queridos Circe y Washington:

Creo que hace un año, o más, que les escribí hablándoles de esta carpeta y de su urgencia en publicarla rememorando la MAIA-BACELO-BENAVIDES de 1965.

Ahora así sin aviso y gracias a la colaboración de Ferrando, salimos de nuevo juntos.

Sea éste el testimonio que mejor exprese el permanente afecto hacia Uds, la larga mirada en la que coincidimos para lo fundamental.

Sea también un homenaje a ti, Circe, por todo lo que te toca vivir ubicándote en medio del fuego y saliendo de él como un ejemplo de que aquellas palabras que iniciaron a *Siete poetas hispanoamericanos*, siguen permaneciendo vivas.

Con un abrazo, Nancy

Ese mismo año el esposo de Maia había sido detenido por razones políticas, estuvo preso durante dos años. La hazaña de la poeta de tomar el mismo tren en el que viajaba su marido cuando regresaba de un interrogatorio en Montevideo dio origen a *Un viaje a Salto*⁹ (Ediciones del Nuevo Mundo, 1987), uno de los primeros testimonios que se conocieron inmediatamente después de la dictadura. Como se puede advertir, los hechos del contexto histórico no fueron ajenos a la producción literaria de Maia. Su poesía es reflejo de las tensiones de la época, se puede decir que la suya fue una militancia literaria.

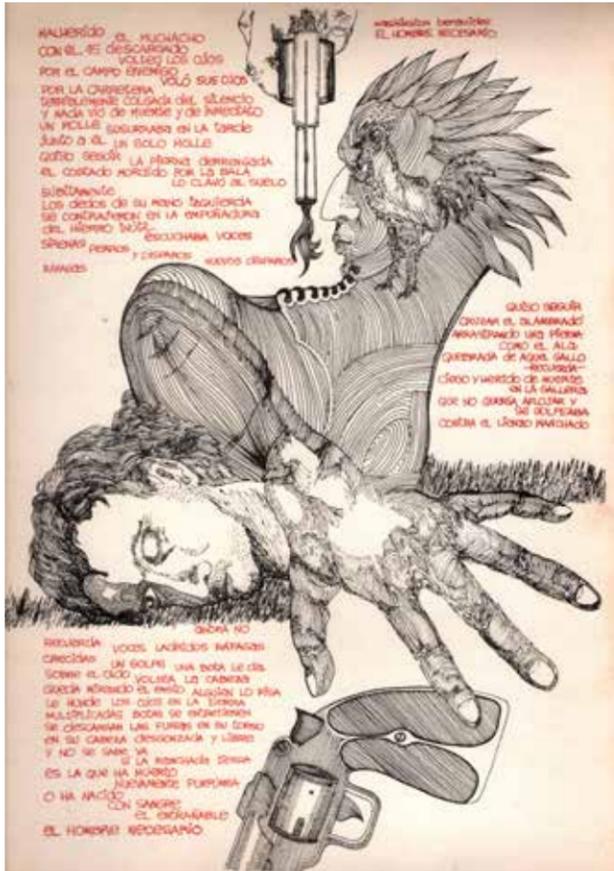
La persecución ideológica obligó a los creadores a generar estrategias para evadir la censura. Estas



condiciones que intentaron coartar la libertad fueron fructíferas a la hora de estimular la creatividad de los escritores, quienes —entre línea y línea— supieron hacer oír su voz. Durante los años más duros de la censura, el lenguaje connotativo de la poesía fue una herramienta muy útil para esta denuncia que alude más de lo que nombra.

A pesar de esto y de forma bastante explícita, los poemas y dibujos de la carpeta publicada en 1972 hacen referencia al contexto de violencia y represión que se vivía por aquellos años: «se ha abierto como un tajo sobre el cuerpo / de la querida tierra / y tal vez no lo has visto» dice el poema «Exterior» de Maia que encabeza la publicación. Además de los poemas, la carpeta está ilustrada por Óscar Ferrando, quien también se encargó de los textos manuscritos. Los dibujos de la cubierta muestran un revólver (contratapa) y una mano que escribe (tapa), las dos *armas* señalan en direcciones opuestas pero se muestran como capaces de *apuntar* y *disparar*. Se cumplen las palabras que Ruffinelli expresó en «El mensaje de los jóvenes», uno de los fascículos de la *Enciclopedia Uruguaya*:

Hoy más que nunca la poesía pierde su coto cerrado y autosuficiente y se convierte en un arma de lucha. Debe mentar y aludir



constantemente a los sucesos del presente — comprometerse así; haciéndose «política» — porque estos sucesos son los que inciden con mayor profundidad en su sensibilidad humana. Prácticamente ninguno de estos poetas [del sesenta] ha dejado de señalar las circunstancias horribles de un mundo que heredan, que no han elegido y que deben cambiar. (1969: 131)

En la carpeta, los poemas de Benavides son los que más explícitamente hacen referencia al contexto. Los versos finales de «El hombre necesario» anuncian/ reclaman su nacimiento:

multiplicadas botas se entretienen
se descargan las furias en su torso
en su cabeza desgonzada y libre
y no se sabe ya
si la manchada tierra
es la que ha muerto
nuevamente purpúrea
o ha nacido
con sangre
el entrañable
el hombre necesario.

El poema «Hoy» de Maia dialoga con esta idea del hombre nuevo, tan difundida en la militancia revolucionaria de los sesenta:

Míralo así: el hombre no ha nacido.
Un vivir tan cortado como éste
un suelo en que se abren tanta grietas
por donde asoma el rostro lo inhumano
nos dice: no ha nacido todavía.

«Las visitas» de Benavides también da cuenta de la realidad del momento, allí se refiere a la situación de los presos políticos:

reciben cigarrillos los libros o pan fresco
se miran en los hijos en los padres
en hermanos o en amigos
y eso vale más que las mismas palabras
y ese estarse callados pero juntos
es como el sol un firme talabarte
es la razón del sacrificio
por los hijos de aquellos que duermen todavía

La metáfora del dormir, el no haber despertado aún, no haberse sublevado frente a los hechos del presente, también aparece en otros poemas que Maia publicó por esa fecha. En «¿Duermes?» del libro *El puente* (1970) la voz poética le hace esta pregunta al país y agrega: «Verde, triste país. Qué difícil ha sido / mirarte, vernos, verte». En el poema que le sigue, titulado «1811», aparece la misma metáfora del adormecimiento: «El pasado está muerto y un duro viento sopla / sobre campos dormidos, sobre dormidos pueblos»; el yo lírico acaba la composición interpelando al lector: «Brilla la antigua fecha. / El pasado / ¿está muerto?». Uno de los poemas publicados en la antología *Poesía rebelde uruguaya* también hace referencia a ese aquietamiento pero no de todo el país, sino que aquí se plantea la oposición norte-sur, es decir, Tacuarembó-Montevideo: «El Sur abre los ojos / y el Norte duerme / ¡Despiértate!»; este fue musicalizado por Héctor Numa Moraes, integrante del Grupo de Tacuarembó, y formó parte de su disco *La patria, compañero* (Orfeo, 1971).

El puente es un libro donde ya se encuentran indicios de la situación que comenzaba a gestarse. «He visto», el último poema del volumen, anuncia los años difíciles que sobrevendrían. El texto propone un triple movimiento: pasado, presente, futuro. Al «He visto» del título le sigue la enumeración de «Policías. Soldados. / Camiones y camiones. O a caballo / O a pie. Juntos, armados». La siguiente estrofa comienza con un verbo en presente: «Veo tu rostro inquieto, ciudad querida / y en todos lados, miedo», miedo que crece y lo invade todo. Culmina anunciando lo que más tarde sucedió:

«Prepárate. / El día duro ya está amaneciendo».

«He visto» y «1811» son los dos poemas de *El puente* que integran *Poesía rebelde uruguaya*, los otros tres textos que completan la participación de Maia en esa selección eran hasta ese momento inéditos y no formaron parte de ningún libro posterior hasta la reedición de *Obra poética* (Rebeca Linke Editoras, 2010) donde aparecen bajo el título de «Poemas Musicalizados». A la ya referida «Despiértate» de Numa Moraes se suma la canción «El mundo del nosotros», que formó parte del disco que el cantautor tacuarembense editó durante su exilio en Holanda: *Yo sé que los ríos crecen* (1976). Como lo indica el título de la canción y como ya mostraban otros poemas de Maia, su espíritu sesentista apostaba a un sentir plural y colectivo:

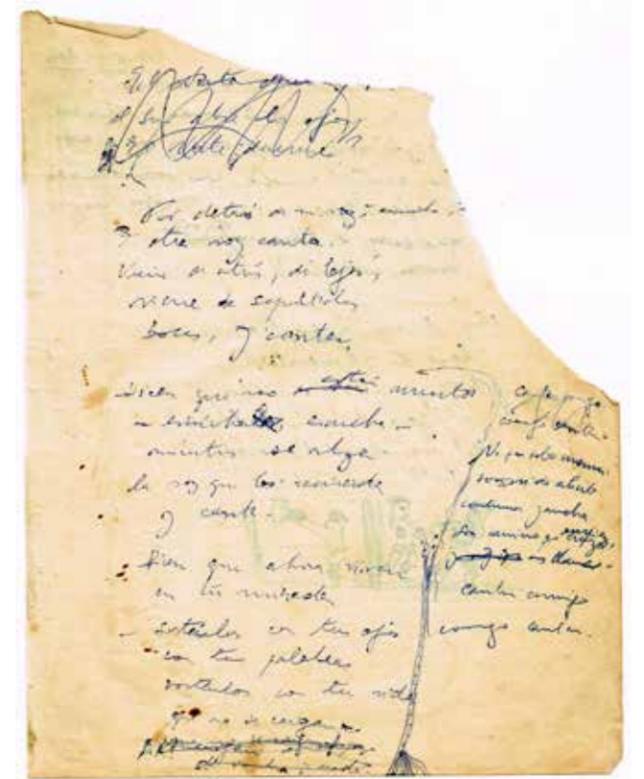
¡Que de una vez por todas
levante el viento!
Que borre en remolinos
el «yo», el «tú», el «ellos».

El mundo del NOSOTROS
está naciendo.

Además de los mencionados, se incluye en esta antología el poema de Maia que dará origen a «Otra voz canta», la conocida canción de Daniel Viglietti. Este abre la sección dedicada a la poeta y no tiene título, está numerado al igual que los otros dos poemas que, como ya se expresó, musicalizó Numa Moraes. La composición nació de un hecho concreto que vivió Circe: la muerte, acaecida en un enfrentamiento con la policía, de una exalumna del liceo de Tacuarembó que formaba parte del Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros. El contraste entre la vitalidad de la joven y el saberla ahora muerta fue lo que generó en la profesora la escritura del poema. Una vez más, el recuerdo y la memoria aparecen en su poesía como una forma de rescatar las cosas frente al paso del tiempo:

Dicen que no están muertos
—escúchalos, escucha—
mientras se alza
la voz que los recuerda
y canta.

«Otra voz canta» formó parte del repertorio de *A dos voces*, recital en el que Mario Benedetti y Daniel Viglietti dialogaban con poesía y canción, lo que propició su popularización.¹⁰ Esta se convirtió en una canción/poema emblema de la resistencia. A pesar de que en su gestación no estaba la idea de los desaparecidos políticos, en la dictadura el texto se redimensionó y



Manuscrito del poema que dio origen a la canción "Otra voz canta"

adquirió otros significados que perduran hasta el día de hoy. Benedetti acompañaba la canción de Viglietti con dos poemas: «Desaparecidos» («están en algún sitio / nube o tumba / están en algún sitio / estoy seguro») y «Esa batalla», donde al igual que en el origen del texto de Maia, resulta difícil reunir la muerte con el «afán de vida»: «¿Cómo compaginar / la aniquiladora / idea de la muerte / con este incontenible / afán de vida?».

Sin embargo esta no era la primera vez que se musicalizaban poemas de Maia. Jorge Lazaroff había puesto música al poema «Los que iban cantando»,¹¹ título del cual tomaría el nombre el grupo integrado por Bonaldi, Di Pólito, Trochón y Lazaroff. También del libro *En el tiempo* es el poema «Los versos de lluvia» que forma parte del primer disco de Numa Moraes.¹²

La poesía hecha canto

La divulgación de la producción poética de mitad de siglo fue posible, entre otras vías, gracias a la música. La poesía encontró en el canto popular un gran canal de difusión, poesía y canción se dieron la mano como nunca antes había sucedido en la música uruguaya. No solo la letra escrita divulgaba la poesía sino que esta volvía a su medio de difusión original: la voz cantada. Asimismo el canto popular fue el vehículo para llegar a sectores más amplios. Como expresa Daniel Viglietti, uno de los artífices de ese fenómeno, el



canto: «es un hecho artístico de enormes posibilidades de comunicación con la masa, por lo cual es un arma política en la lucha por la revolución, pero que debe ser usada con la mayor precisión técnica».¹³

A medida que avanzó la década del sesenta, creció también el tono político de las composiciones líricas. El canto popular fue una de las respuestas sociales que logró evadir las imposiciones de la censura y crear un discurso alternativo y de resistencia. Este fenómeno no fue exclusivo de nuestro país sino que, por ejemplo, encuentra correspondencias con la nueva canción chilena.

Aquí se canta. Canto Popular 1977-80 (Arca, 1980) fue una publicación que aún en tiempos de dictadura reflexionó sobre el fenómeno del canto popular, su masiva adhesión juvenil y la conjunción de música y poesía que en él se dieron. Incluye una recopilación de textos representativos del género, reseñas sobre sus autores y una discografía de la década del setenta. Varios cantautores responden las preguntas propuestas por Capagorry y Rodríguez Barilari, entre ellos Juan Peyrou reflexiona sobre el papel del cantor popular; allí hace referencia a la importancia del compromiso con la realidad, el canto es respuesta al medio, debe dialogar con él: «El hecho artístico se genera en la interpretación de la realidad, como respuesta a una realidad. Entonces, el trabajo del cantor pasa por una consciente interpretación del medio. [...] El deber del cantor es identificar lo esencial dentro de nuestras cosas y de nuestro público, lo realmente dinámico, y en base a eso orientar su canto» (1980: 107).

Las dos promociones de escritores que producían su obra en ese momento, la del 45 y el 60, fueron sensibles a la situación que se vivía no solo en el país, sino en el continente. Pensemos por ejemplo

en la simpatía que varios intelectuales mostraron por la Revolución Cubana, un ejemplo ilustrativo es la cantidad de poemas dedicados a la figura de Ernesto Che Guevara (Mario Benedetti, Roberto Ibáñez, Salvador Puig, Idea Vilariño). El intelectual comprometido fue una generalidad de la época. La poesía combativa pasó a ser una constante y se hizo evidente en los contenidos de los poemas y hasta en los títulos de los libros, como lo demuestra *Poeta pistola en mano* (1970) de Sarandy Cabrera. «Van disparados [los poemas] en ráfagas sucesivas porque el poeta ya no puede aventurarse en este mundo si no es pistola en mano, ni tampoco mantener el índice paralítico ante tanta corrupción y dolor como nos duele en el ámbito de la patria y del mundo».¹⁴

El arte, en general, no fue ajeno al contexto histórico: el teatro, la música, la literatura respondieron y denunciaron los problemas del momento. En *Memorias de la generación fantasma*, Moraña dice con respecto a la poesía: «La producción poética uruguaya adquirió en este período —al margen de la continuación de ciertas líneas de creación ya iniciadas y que habría que estudiar en sus peculiaridades— un sesgo denunciativo y contestatario por el que se intentaba una aproximación comprometida al contexto político-social, y una voluntad de divulgación o popularización de los problemas más debatidos en ese momento histórico» (1988: 29).

En el fascículo «El testimonio de las letras» (1983) que Alejandro Paternain realizó para la colección *El Uruguay de nuestro tiempo*, Alicia Migdal¹⁵ se refiere al canto popular y destaca el papel difusor que este tuvo de la literatura nacional mediante la musicalización de poemas de Maia, Rein, Falco, Berenguer, Vilariño, Legido, Ortiz y Ayala, Benavides, Arbeleche y Megget. Al mismo tiempo, algunos poetas escribieron varias letras de canciones —tal vez Benavides sea el mayor ejemplo, seguido del también tacuareboense Víctor Cunha—. Pero además del vínculo de los poetas con la música, Migdal reflexiona sobre la relación de algunos músicos con la poesía. Al respecto destaca a Eduardo Darnauchans y Fernando Cabrera como potenciales *poetas-poetas* que eligieron la vía de la canción para expresarse. Por último, se refiere a cantores como Jorge Bonaldi, Mauricio Ubal y Dino que, sin descuidar el producto global que es la canción, atienden tanto a la *función musical* como a la *calidad letrística*. En todos los casos, pues, se advierte una preocupación por el contenido, por la precisión de la materia verbal de la canción, preocupación que, como expresa Migdal, ya estaba en el proceso creativo de la propia poesía de protesta que «se enfrenta, precisamente, afirmando su voluntad de existir, de decir, de ser, de cantar. Inevitablemente autocontrolada, se desentiende del

facilismo de la rebeldía inmediata y caliente; su rebeldía es, por el contrario, un producto mucho más elaborado poética y conceptualmente, un resultado de golpes profundos, de grandes ausencias y de necesidades expresivas fundamentales» (161).

Cambios, permanencias de una voz poética

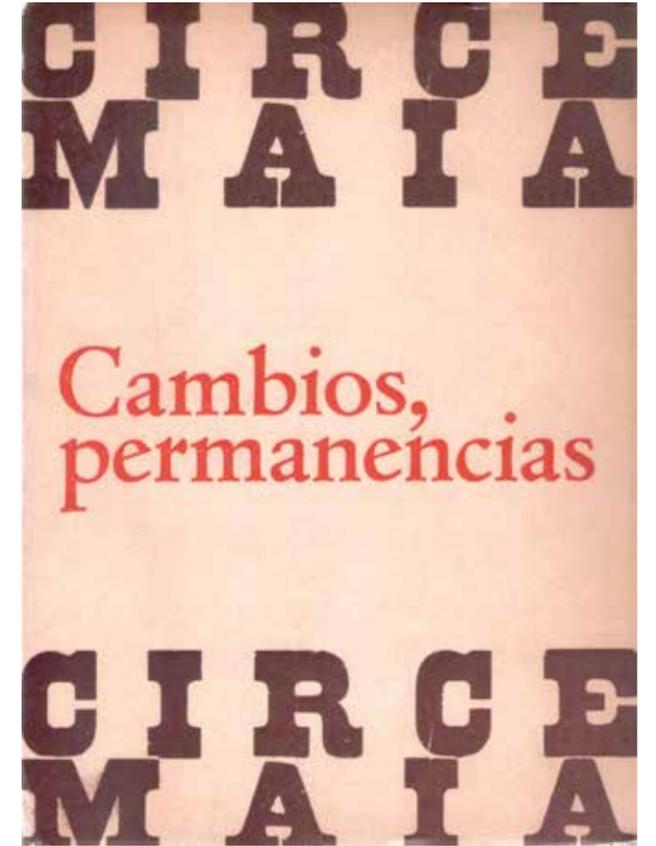
El primer libro que publicó Maia durante la dictadura fue *Cambios, permanencias* (1978). Fiel a su estilo poético, se hacen presentes en este poemario temas y recursos que ya habían aparecido en su obra: el pasaje del tiempo («El zumo de este día transcurrido / se filtra por el borde de la madrugada / y ya la está royendo»),¹⁶ la memoria y el recuerdo («¿Qué última lluvia / en el Tacuarembó de la niñez jugando / con la greda húmeda?»),¹⁷ la presencia de lo visual: cuadros, imágenes («Pintó un bote sin nadie / y sin remos. Sin nadie»),¹⁸ las referencias filosóficas («Se lee en Anaxágoras / que todo estaba junto y todo era infinito»).¹⁹ Pero valiéndose del lenguaje connotativo de la poesía, toda una sección del libro hace referencia al contexto sociopolítico. «A nueva luz», serie conformada por nueve poemas, recoge los textos que seguramente fueron compuestos entre 1972 y 1974, o al menos estuvieron inspirados en los acontecimientos personales que vivió el poeta en ese período.

En estos hay alusiones a la tortura, a los presos, a sus familiares. Maia muestra/oculta con su lenguaje poético; en ese doble juego —que tanto se hace presente en su poesía— los poemas dejan ver pero de forma ambigua/oblicua, hacen referencias mínimas pero suficientes para que el lector logre comprender. Como dice el poema titulado «Cartas»: «Todo lo que se calla y no se escribe / late, entre letra y letra, en el papel en blanco».

El silencio, la ausencia, el dolor son motivos recurrentes en este grupo de poemas, como lo expresan estos versos de «Hay días»:

Un hueco frío, un tajo
silencioso atraviesa silencioso.
Una piedra pesada silenciosa
cae pesadamente
cae.

El juego de la dualidad, o mejor, del desdoblamiento, es el recurso más frecuente en esta sección: ausencia/presencia, vigilia/sueño, luz/oscuridad. En el poema que justamente lleva el título «Desdoblamiento», la presencia de algunos recuerda la ausencia de otros («ausencia / a pleno ser, llamando»), la voz de los presentes estorba el recuerdo de la voz de los que ya no están y queremos apresar resonando



en nuestra memoria: «tu voz sonando / respondiendo, existiendo...». En el poema que le sigue también está presente ese juego pendular entre dos polos, ya el título adelanta la oposición: «Real-sueño». Para el yo lírico lo real y verdadero es recuperable en el sueño, solo allí «las imágenes ciertas» son posibles, ya que al despertar lo que golpea es un mundo irreal, «y es sombra sobre sombra». La pesadilla se hace presente en la vigilia, es el sueño lo que permite una forma de evasión de la oscura realidad. Ambos poemas plantean la necesidad de evadirse, de salirse del mundo circundante, ya sea por medio de la imaginación o del sueño.

Esta inversión de la dualidad realidad-sueño dialoga con algunos fragmentos de las «Páginas de un diario» incluidas en *Un viaje a Salto*: «El sueño era la realidad, lo comprensible lo que debía ser, mientras que la realidad verdadera tenía la cualidad de las pesadillas, en las que no es necesario que aparezca algo espantoso: los objetos más comunes pueden provocar angustia» (37).

Al comienzo de esta sección del libro, la voz narrativa se propone explicarse cómo se ha producido «este desdoblamiento; cómo ha aparecido esta segunda dimensión de la existencia». La creación literaria posibilita entonces una reflexión sobre los hechos, es una forma de entenderlos, como si la posibilidad de exteriorizarlos en el papel permitiera la aprehensión de esa realidad que resulta tan ajena y enajenante. En

el poema «Dicho y escrito» se reflexiona sobre algo similar pero desde la perspectiva de los mismos presos: la tortura pasa a ser un tema de conversación entre ellos, los hechos atroces del maltrato se trasladan al lenguaje y hasta se trivializan: «y hasta el espanto puro / de la crueldad salvaje / es un tema: palabras».

Además de los motivos que tienen que ver con el dolor y la ausencia, en esta sección de *Cambios, permanencias* también hay poemas en los que se hacen presentes imágenes vitales, como es el caso del primer texto de «A nueva luz»; el mismo título de la sección propone iluminar los hechos desde otra/s perspectiva/s. «Ellos» muestra esa convicción de la existencia de dos modos de vivir, uno más intenso, más auténtico, y otro más opaco o débil. El pronombre general del título permite que el lector lo sustituya por personas reales, a las que conoció en algún momento y fueron dueños de «La vida verdadera: / con su peso seguro / de una fruta madura / o de un carro de trigo».

Como ya se ha expresado con respecto a otros poemas de Maia, el texto surge a partir de una experiencia propia de la poeta pero que en el lector se dilata, allí se revelan nuevas interpretaciones, otras lecturas. Este fenómeno es posible, entre otras razones, porque la voz de la poeta representa una subjetividad colectiva. El diálogo que supone la creación literaria es una constante en la obra de Maia. Al igual que la partitura de una pieza musical, la poesía necesita su ejecución: un lector que le dé sentido además del que ya tiene de por sí –en forma literal–; es necesario que surja una segunda lectura en este mundo poético donde todo tiene dos caras, doble luz, dualidades.

Mientras realizaba el relevamiento bibliográfico para la elaboración de este artículo, encontré algunos poemas de Circe Maia editados por *Siete poetas hispanoamericanos* que no formaron parte de ningún volumen publicado posteriormente. Si bien no todos tienen que ver con la temática que se aborda en este trabajo, considero que su inclusión permitirá darles una mayor difusión:

En el omnibus²⁰

Rostros descoloridos y ya gastados, miran por no cerrar los ojos.
Miran el mundo sucio y envejecido, miran otros ojos borrosos.
Luz gris, la indiferencia.
Gotear de la rutina,
la hora opaca y mansa.
Calles, vidrieras, árboles.
–¿Alguien preguntó algo?
–No, nadie ha dicho nada.

Fuego²¹

Has visto el fuego triste
de gas y alcohol, saliendo
por oscuros metales.
En húmedas cocinas
la pequeña luz dócil
la luz que no se mira:
es la leche o el agua.
Hemos de ver el fuego
otra vez en la tierra.
–Juntar ramas secas
quebrarlas, y el ruido
o el temblor de la llama–
El crepitar, sonido
del viento entre las hojas
el resplandor abierto
el humor, la alegría
la llama libre
alta.

El llamado²²

No puedo ahora dar vuelta la cara
hacia lo devorado o destruido
por el tiempo o la muerte. Miro afuera
miro en torno de mí, miro adelante
y afuera, en torno, enfrente, está latiendo
-día y hora y minuto-
fuertes golpes de vida.
Escúchalos.

Hoy²³

Los golpes del reloj, conversaciones.
Un diario, un perfil muerto –casi niño–
y afuera campanadas y bocinas.

Es un presente espeso, enmarañada
su malla de sonidos.
Y soltándose apenas, como quien se desprende
un poco, incorporándose, saliéndose
del instante, –¡qué esfuerzo!–
puedes asirte de este solo hilo
este hilo que viene del futuro,
este delgado hilo.

Míralo así: el hombre no ha nacido.
Un vivir tan cortado como éste
un suelo en que se abren tantas grietas
por donde asoma el rostro lo inhumano
nos dice: no ha nacido todavía.
Y no sólo la guerra, guerra abierta
de bombas y napalm y de metralla
y no sólo este rostro que desgarrar
con su puro perfil adolescente,
sino la sorda guerra que sabemos
que no precisa balas.

Pero míralos:
cada vez ríen menos.
Cada vez menos risa y sí más odio
porque ya se les mueven los cimientos.
Y les tiemblan las casas.
Ya ven que no hay corazas suficientes
no hay castillos seguros
no hay torres y no hay islas.

Así que no hay remedio y esto duele
porque no hemos nacido todavía.
Y la sola esperanza es este hilo
esta delgada luz de tiempo nuevo
que ahora brilla.

Notas

¹ Se trata de tres tomos recopilados por Luciano Lira entre 1835 y 1837, reeditados en 1981 en forma facsimilar por la «Biblioteca Artigas», *Colección Clásicos Uruguayos*, tomos 159, 160 y 161, con prólogos de Juan Pivel Devoto y Gustavo Gallinal. Disponible en: www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy

² La intención de mostrar lo mejor de nuestra literatura trascendió fronteras y en 1966 el número 39 de la revista *Casa de las Américas* publica «Nueva Literatura Uruguayana», antología que no solo incluye poesía. Para profundizar en el estudio de esta publicación y los cruces epistolares entre intelectuales uruguayos y cubanos véase el trabajo de Alfredo Alzugarat publicado en el número 2 de la revista *Lo que los archivos cuentan*.

³ Como señala Alzugarat en *Trincheras de papel*, si bien *La canción de los presos* apareció con el nombre de antología, se trata de la obra de un único autor que prefirió permanecer en el anonimato.

⁴ En 1944 su padre había publicado *Plumitas, poesías de mis 10 y 11 años*.

⁵ Ya en 1959 Heber Raviolo escribió una elogiosa crítica sobre *En el tiempo* publicada en *El Ciudadano*, Año III, N.º 148.

⁶ Año II, N.º 4: «Los límites» –poema que luego formó parte de *Presencia diaria*–, «La ventana» y «Fotografías» –poemas que, con algunos cambios, fueron publicados en *Cambios, permanencias* y en *Presencia diaria* respectivamente–.

⁷ Los poemas de Maia que figuran en esta publicación son: «Todavía la muerte», «El puente» –publicados posteriormente en *El puente*–, y «El llamado» –no se trata del poema homónimo que luego integró *Cambios, permanencias*–. La publicación contó con ilustraciones de Enrique Fernández, los textos manuscritos fueron realizados por Antonio R. Lista.

⁸ Los poemas de Maia que figuran en esta publicación son: «Exterior», «Poema Uno» –ambos publicados en *Cambios, permanencias* con el título «Exterior» con la numeración I y II respectivamente– y «Hoy».

⁹ El libro se organiza en dos relatos autobiográficos. El primero narra el viaje en tren que una mujer realiza junto a su hija desde Paso de los Toros hasta Salto para compartir el recorrido con su marido que estaba privado de libertad y volvía custodiado desde Montevideo; el segundo corresponde a las «Páginas de un Diario» que durante ese tiempo lleva la esposa de este preso político. Para profundizar en el estudio de este texto véase el trabajo de María del Carmen González: «Estrategias de inscripción de la memoria en *Un viaje a Salto*, de Circe Maia», en Actas del VII Congreso de APLU, Nueva Helvecia, 2012.

¹⁰ La afinidad entre la obra de Mario Benedetti y Daniel

Viglietti permitió que en México comenzaran a gestar lo que sería el recital *A dos voces*. En ese país realizaron la primera actuación, pero también las hubo en Cuba, España, Alemania, Holanda y Dinamarca. Recién con el retorno de la democracia pudieron presentarse en Uruguay y allí se grabó en disco (Orfeo, 1985).

¹¹ *Los que iban cantando*. Ayuí, 1977.

¹² *Canto pero también puedo*. Orfeo, 1970.

¹³ Citado por M. Moraña en *Memorias de la generación fantasma*, en el capítulo «Canto popular y cultura nacional en el Uruguay», pág. 121.

¹⁴ Contratapa de *Poeta pistola en mano* (Tauro, 1970). Seis poemas de este libro leídos por su autor fueron editados en el disco *Sarandy Cabrera por Sarandy Cabrera* (Ayuí, 1972).

¹⁵ Migdal responde tres preguntas referidas a la poesía: 1) ¿Puede hablarse de una nueva poesía en el último decenio? 2) ¿Reflejan las obras la realidad actual? 3) ¿Qué nombres han surgido en estos últimos diez años?

¹⁶ Del poema «No habrá».

¹⁷ Del poema «Tajo».

¹⁸ Del poema «Un cuadro de Lucho».

¹⁹ Del poema «Cimientos».

²⁰ Publicado en Revista *Siete Poetas Hispanoamericanos*. Año II, N.º 5. Abril-junio, 1961.

²¹ *Ibidem*.

²² Publicado en la carpeta *MAIA BACELO BENAVIDES*. Siete poetas hispanoamericanos, 1965.

²³ Publicado en la carpeta *Poesía. Maia Bacelo Benavides*. Siete poetas hispanoamericanos, 1972.

Bibliografía

- ALZUGARAT, Alfredo (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- (---) (2013). «Una olvidada muestra de literatura uruguaya. (Cartas de José Pedro Díaz, Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti)», en *Lo que los archivos cuentan 2*. Montevideo: Biblioteca Nacional, págs. 201-238.
- BENEDETTI, Mario y Daniel VIGLIETTI (1994). *A dos voces*. Buenos Aires: Seix Barral.
- BRAVO, Luis (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora.
- CAPAGORRY, Juan y Elbio RODRÍGUEZ BARILARI (1980). *Aquí se canta. Canto popular 1977-80*. Montevideo: Arca.
- ELISSALDE, Enrique y Milton SCHINCA (sel.) (1971). *Poesía rebelde uruguaya* [prólogo de Jorge Ruffinelli]. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- GARCÍA ROBLES, Hugo (1967). *El cantar opinado*. Montevideo: Alfa.
- MAIA, Circe (1987). *Un viaje a Salto*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.
- (---) (2010). *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke.
- MAIA, C., N. BACELO y W. BENAVIDES (1965). *MAIA-BACELO-BENAVIDES*. Montevideo: Siete poetas hispanoamericanos.
- (---) (1972). *Poesía*. Montevideo: Siete poetas hispanoamericanos.
- MORAÑA, Mabel (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- PATERNAIN, Alejandro (1983). *El testimonio de las letras*. Colección «El Uruguay de nuestro tiempo 1958-1983». Montevideo: CLAEH.
- RAMA, Ángel (1972). *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.
- Revista *Siete poetas hispanoamericanos*. Año II, N.º 4 y N.º 5, 1961. Montevideo: Siete poetas hispanoamericanos.
- ROCCA, Pablo (2004). «Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 33, págs. 177-241, Madrid.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- RUFFINELLI, Jorge (1969). «La década literaria», en *Enciclopedia Uruguaya* N.º 57: «El mensaje de los jóvenes» [Galeano, Ruffinelli, Rodríguez Villamil]. Montevideo: Editores Reunidos & Editorial Arca.
- VIGLIETTI, Daniel (sel.) (1969). *La canción protesta* [prólogo de Ángel Rama]. Suplemento del N.º 57 de *Enciclopedia Uruguaya*. Montevideo: Arca.

Bienvenido Víctor Lima, poeta a orillas de los sesenta

María Sara Martínez Granello
Juan Carlos Albarado

Juan Carlos Albarado

jcalbara@gmail.com

Profesor de Literatura en Educación Secundaria y Formación Docente. Estudia Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ha publicado relatos y notas críticas en diarios y revistas del interior y la capital. Participó en la primera edición de la *Revista inéditos* de la Fundación Mario Benedetti. Fue co-director de la revista literaria *La piedra Alta* (Salto, 2010-2012). Actualmente forma parte del consejo editorial del proyecto cultural *Literatos*. Co-dirige un taller literario desde el año 2012. Publicó, en 2008, el libro de relatos *Complicidad lunar*; en 2013 *La ciudad de cartón* y en 2015 *La guerra de los animales*; estos dos últimos por su sello editorial, Caburé.

María Sara Martínez Granello

mariasaram@gmail.com

Profesora de Lengua y Literatura egresada del Centro Regional de Profesores del Litoral. Es profesora de Literatura en Educación Secundaria, de Análisis y Producción de Textos en CETP y de Lingüística II en Formación Docente. Es especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía por el CAEU, convenio MEC-OEI.

Resumen:

Este trabajo aborda algunos de los textos inéditos del poeta salteño Víctor Rolando Lima. Brevemente se fundamenta su inclusión en la corriente poética de los sesenta a partir de su estética y su proyección sobre la canción popular que florece en ese período. Los poemas comentados, «Canto a Artigas» y «Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca», pertenecen a un grupo hallado por el académico profesor Leonardo Garet, y fueron incluidos en el tomo 18 de la *Colección de escritores salteños*. Se propone un rescate de su obra de indiscutible valor estético en la órbita del auge del canto popular uruguayo y la poesía social.

PALABRAS CLAVE: Víctor Lima – poesía – sesenta – cantata – Uruguay

Welcome Víctor Lima, a poet on the banks of the sixties

Abstract:

This work addresses unpublished texts by poet Víctor Rolando Lima from the Department of Salto. In a nutshell, his inclusion in the poetic current of the sixties is grounded in his aesthetics and projection over the «canto popular» flourishing at the time. The poems commented on in this paper, «Canto a Artigas» and «Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca», are some of a number discovered by Academician Professor Leonardo Garet and included in *Colección de Escritores Salteños*, volume 18. This paper calls for recovery of Lima's poetic work and its undeniable aesthetic value within the boom of Uruguayan «canto popular» and social poetry.

KEY WORDS: Víctor Lima – poetry – sixties – cantata – Uruguay

RECIBIDO: 12/07/15
APROBADO: 17/07/15