



Universitat Autònoma de Barcelona

---

# HILANDO TEXTOS

Notas para una lectura hipertextual  
de la obra de Chantal Maillard

Anna Tort Pérez

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Directora: Laura Borràs Castanyer (Universidad de Barcelona)

Tutora: Meri Torras Francès (Universidad Autónoma de Barcelona)

Programa de Doctorado: Teoría de la literatura y Literatura Comparada

Departamento de Filología Española

Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Laura Borràs Castanyer

Directora

Dra. Meri Torras Francès

Tutora

Anna Tort Pérez

Doctoranda

Septiembre, 2014







en face  
le pire  
jusqu'à ce  
qu'il fasse rire

Samuel Beckett



## AGRADECIMIENTOS / AGRAÏMENTS<sup>1</sup>

Gràcies a en Joan, el meu pare, la persona més generosa i incondicional que he conegut mai. Gràcies per la complicitat, per mirar-me i llegir-me amb amor com si sempre fos la primera vegada. Gràcies a la Conxita (Nigüi), la meva mare, per la més deliciosa de les condemnes: la vida. Per ensenyar-me a inventar paraules i històries noves quan no en teníem prou amb les de sempre. Per aquelles converses precoces sobre l'infinit mentre matàvem les hores mortes. «I si no acabés mai la pujada?», «I què puc fer ara?». Gràcies als meus avis, Matilde i Lucas, per cuidar-me tant, i a la meva tieta Laura, per ser una font inexorable d'energia. Gràcies també a la Fina, senzillament per ser-hi sempre i per fer-me una abraçada quan més la necessitava. Y gracias a Unai, un *pobrecito hablador* que me escuchaba y me leía con devoción, siempre sentados alrededor de una buena mesa. Él se fue pero, afortunadamente, sigue estando. También ahora. También aquí. Aún. Siempre.

Gràcies al Marçal, amb qui vam aprendre plegats la pràctica del sofisme d'estar per casa. Per tants anys de discussions bizantines i de complicitats lunars. Per fer-me canviar totes les preguntes quan creia que ja tenia les respostes. Perquè, com va dir Joan Fuster, les nostres contradiccions són les nostres esperances. Gràcies també a la Carme, pel seu afecte incondicional, i a la Maria, la germana que mai he tingut.

Gracias a Juanjo, por su mirada limpia y juguetona, que me acompañó hacia el infinito y más allá... (y volver). Gracias por ayudarme sin saberlo –como se hacen las cosas importantes– a estar siempre bien donde estoy. Y a su hijo Adrià, que un día, cinta métrica en mano, me pidió ayuda para «metrar» la distancia entre la tierra y el cielo. Y aún lo estoy intentando, porque se lo debo, y porque sigue habiendo prioridades.

Gràcies a les meves filòlogues de capçalera, amigues i companyes incondicionals de paraules, de viatges i de rialles: María, Marta, Blanca R., Blanca H. i Laia. Gràcies per fer-me riure tant, sempre. I gràcies a les amigues de sempre, amb qui vaig aprendre a caminar i que encara ara em donen la mà: Roser, Hossnia, Sheila i Griselda. Gràcies perquè totes, cada una a la vostra manera, heu estat i sou el reflex de la nena que encara sóc, que encara vull ser.

---

<sup>1</sup> A Chantal Maillard, por des-trozarme el pensamiento con su sonajero de palabras.

Gràcies als nous amics, que m'han fet aquest trajecte més fàcil i divertit. Gràcies a la Carla, per fer-me sentir sempre tan estimada. Gràcies al Vicent, per les inacabables converses sobre paraules i *cronopios*. I gràcies a la Laura, per la seva valuosa amistat i per mostrar-me el camí del pragmatisme.

Gracias a Vinyet Vidal y a Pedro Alonso, que me guiaron en mis primeros pasos por la lengua y la literatura. A Pedro, por enseñarme –impecable e implacablemente– a escribir; y a Vinyet, por aquella mirada brillante que me hizo enamorar, irremediabilmente, de la literatura. I gràcies a la Neus Bonet, per aquelles recerques iniciàtiques que em van mostrar un camí possible.

Gracias a Lola, por la pasión compartida. En nuestro tándem particular, ella es *Husos* y yo, *Hilos*. Siempre lo hemos sabido. ¿La causa? Quizás nos la inventaremos un día, como se inventan todas las causas habidas y por haber.

\*\*\*

Gràcies al grup de recerca *Hermeneia*, del qual sóc membre i que ha acollit la meua investigació, sempre amb voluntat d'intercanvi i creixement col·lectiu. Gràcies a tots (Laura, Oreto, Ángela, Giovanna...) per ajudar-me, amb la vostra generositat i amistat, a no rendir-me mai.

Gracias a la *Université Michel de Montaigne - Bordeaux III*, y muy especialmente a Federico Bravo y a Nuria Rodríguez Lázaro, por abrirme las puertas del grupo de investigación GRIAL (*Groupe de Recherche Interdisciplinaire d'Analyse Littérale*). Gracias por dejarme compartir, en los diferentes coloquios y seminarios –en Burdeos y en París–, una parte de este trayecto.

Gràcies a la Meri Torras, la meua tutora, per encoratjar-me a seguir investigant i per mostrar-me sempre la seva disponibilitat.

\*\*\*

Gràcies, finalment, a la Laura Borràs, directora d'aquesta tesi. Gràcies per la teva saviesa, per la teva generositat i, sobretot, per la confiança. Gràcies per esperonar-me amb el teu somriure a seguir lluitant, malgrat tot, per una universitat més digna. Gràcies, Laura, per atendre'm còmplicement, aquella matinada, *amb nocturnitat i traïdoria*.

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	13
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	17
<b>PRIMERA PARTE. La escritura de Chantal Maillard</b>	
<b>CAPÍTULO 1. UNA ESCRITURA DEL DESLIZAMIENTO</b> .....	27
1.1. Introducción.....	27
1.2. Chantal Maillard: un a-cercamiento .....	28
1.3. ¿Entre filosofía y poesía?: La oblicuidad del discurso.....	33
1.4. La elección del ritmo: al compás senti-mental .....	42
1.5. Conclusión.....	61
<b>CAPÍTULO 2. UNA ESCRITURA HIPERTEXTUAL</b> .....	63
2.1. Introducción.....	63
2.2. Una hilazón sistemática.....	65
2.3. Una escritura multilineal, fragmentaria y descentralizada.....	78
2.4. Una madeja de textos para una madeja de voces.....	88
2.5. Conclusión.....	92
<b>CAPÍTULO 3. UNA ESCRITURA, (DE) UNA LECTURA, (DE) UN ACONTECIMIENTO</b> .....	95
3.1. Introducción.....	95
3.2. Del texto al lector. Del lector al espectador.....	96
3.3. Del espectador al voyeur. Del voyeur al observador.....	102
3.4. La metáfora: cómplices en la malla.....	111
3.5. Conclusión.....	118

## SEGUNDA PARTE. Lectura de la obra de Chantal Maillard

### CAPÍTULO 4. DE MUROS Y CASTILLOS.....123

4.1. Introducción.....	123
4.2. Contra el lenguaje hemos topado.....	124
4.3. ¿Filósofos... o sofistas?.....	140
4.4. La mente como castillo.....	151
4.5. Conclusión.....	157

### CAPÍTULO 5. NO PONDRÁS NOMBRE AL FUEGO.....159

5.1. Introducción.....	159
5.2. Excusas para amar.....	160
5.3. El mal de querer.....	170
5.4. <i>Laissez toute espérance, vous qui entrez</i> .....	176
5.5. Conclusión.....	181

### CAPÍTULO 6. DE HUSOS E HILOS.....185

6.1. Introducción.....	185
6.2. El sujeto: una topografía mental.....	186
6.3. La <i>nadificación</i> del mí.....	201
6.4. <i>Cual</i> menguante.....	208
6.5. Conclusión.....	214

### CAPÍTULO 7. UNA NIÑA, UN CHARCO, UNA CARRETILLA .....217

7.1. Introducción.....	217
7.2. La infancia: un <i>déjà écouté</i> .....	218
7.3. El gozo: en la cuerda floja del tiempo.....	228
7.4. <i>Cerrar compuertas</i> . La vida no sabida.....	232
7.5. Conclusión.....	243

<b>8. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>247</b>
---------------------------	------------

<b>9. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>261</b>
-----------------------------	------------

## **10. ANEXOS**

<b>ANEXO 1. Reseña de las obras estudiadas (diarios y poemarios).....</b>	<b>285</b>
---	------------

1.1. Hainuwele.....	285
1.2. Poemas a mi muerte.....	293
1.3. Filosofía en los días críticos.....	301
1.4. Conjuros.....	309
1.5. Lógica borrosa.....	319
1.6. Matar a Platón / Escribir.....	329
1.7. Diarios indios.....	341
1.8. Husos.....	351
1.9. Hilos / Cual.....	361
1.10. Adiós a la india.....	371
1.11. La tierra prometida.....	377
1.12. Bélgica.....	381

<b>ANEXO 2. Cuadro hipertextual de reelaboraciones (también en CD adjunto)...</b>	<b>389</b>
---	------------

2.1. Filosofía en los días críticos: Conjuros / Lógica borrosa.....	389
2.2. Husos / Hilos.....	391

<b>ANEXO 3. Conclusión de la tesis en francés.....</b>	<b>393</b>
--	------------



## RESUMEN / RÉSUMÉ / ABSTRACT

### Resumen:

Esta tesis ofrece una lectura de la obra de Chantal Maillard que parte de su naturaleza hipertextual y de una selección de temas y de metáforas que se estudian comparativamente y que han surgido de la idiosincrasia de los textos analizados. El análisis que se plantea responde a la hipótesis de que el pensamiento que se transmite es indisoluble de la estructura en que se presentan los textos y que esta estructura obliga al lector a un conocimiento experiencial que encarna en sí mismo el contenido de la obra. Las dos partes de la tesis, que pueden leerse en orden invertido, pretenden mostrar esta hipótesis mediante un estudio entrelazado de los temas que han centrado el esfuerzo hermenéutico de la lectura que aquí se presenta y de las características de la escritura maillardiana que justifican este tipo de análisis. Así, en la primera parte se aborda la especificidad de la obra poniendo el foco en tres aspectos vinculados con la teoría literaria: la hibridez genérica (capítulo 1), la estructura hipertextual (capítulo 2) y la posición del lector en la configuración de la obra (capítulo 3). En la segunda parte, se desarrolla un análisis transversal de cuatro temas que se han estudiado sistemáticamente en los textos de la autora: el cuestionamiento de la metafísica del lenguaje (capítulo 4), el deseo y la erradicación de la esperanza (capítulo 5), la desintegración del yo (capítulo 6) y, finalmente, la observación de la disolución de la conciencia en búsqueda de un estado de inocencia previo al *logos* (capítulo 7). Los recorridos temáticos propuestos en este estudio emanan, por una parte, de la experiencia de lectura singular de quien escribe y, por la otra, del quehacer textual de la propia escritura, que se configura como una malla en la que el lector traza su propio itinerario. Por esta razón, no se agotan los textos en su integridad, sino que se atraviesan en función de los temas que la autora va repitiendo y reversionando, como fugas en una composición musical.

### Résumé:

Cette thèse offre une lecture de l'œuvre de Chantal Maillard en partant de sa nature hypertextuelle et d'un choix de thèmes et de métaphores qui, surgis de

l'idiosyncrasie des textes analysés, sont étudiés de manière comparative. L'analyse proposée répond à l'hypothèse que la pensée qui est transmise est indissociable de la structure dans laquelle les textes sont présentés et que cette structure oblige le lecteur à faire l'expérience d'un savoir qui incarne en lui-même le contenu de l'œuvre. Les deux parties de la thèse, qui peuvent être lues dans l'ordre inverse, prétendent démontrer cette hypothèse au moyen de l'étude entrelacée des thèmes qui ont centré l'effort herméneutique de la lecture qui est présentée ici et des caractéristiques de l'écriture maillardienne qui justifient ce type d'analyse. Ainsi, la spécificité de l'œuvre est abordée dans la première partie en dirigeant le projecteur sur trois aspects liés à la théorie littéraire: l'hybridité générique (chapitre 1), la structure hypertextuelle (chapitre 2) et la position du lecteur dans la configuration de l'œuvre (chapitre 3). La seconde partie développe une analyse transversale de quatre thèmes qui ont été systématiquement étudiés dans les textes de l'auteure: le questionnement de la métaphysique du langage (chapitre 4), le désir et l'éradication de l'espoir (chapitre 5), la désintégration du moi (chapitre 6) et, finalement, l'observation de la dissolution de la conscience à la recherche d'un état d'innocence préalable au logos (chapitre 7). Les parcours thématiques proposés dans cette étude émanent, d'une part, de l'expérience de lecture spécifique de qui écrit et, d'autre part, du travail textuel de la propre écriture, qui se configure comme un maillage dans lequel le lecteur trace son propre itinéraire. C'est la raison pour laquelle les textes ne sont pas intégralement épuisés mais au contraire traversés en fonction des thèmes que l'auteure répète et retourne, comme les fuites dans une composition musicale.

### **Abstract:**

This doctoral thesis portrays a reading of the work of Chantal Maillard, based on the assumption that her work is hypertextual by nature, and on a selection of subjects and metaphors studied in a comparative way, which arise from the specificity of the analysed work. The purpose of the planned analysis aims at answering the hypothesis that the thinking expressed through the studied texts is consubstantial with the structure showed in them, and compels the reader to an experience that contents the sense of the work. Both parts of the thesis, which can be read in an inverted order, try to show this hypothesis by means of a crossing study of the subjects that have focused the hermeneutic reading effort, here expressed, arising from the own character of the work.

In the first part, I approach the specificity of the work focusing on three aspects linked with the literary theory: the hybridity of literary genres (chapter 1), the hypertextual structure (chapter 2) and the role of the reader on shaping the work (chapter 3). In the second part, I develop a cross-analysis of four subjects which have been systematically studied in the texts of the authoress: the doubtfulness of any metaphysical meaning of the language (chapter 4), the desire and the loss of hope (chapter 5), the disintegration of the ego (chapter 6), and, finally, the awareness of the dissolution of the conscience in search of an innocent condition previous to the “logos” (chapter 7). The thematic tours that I put forward in this study arose, in part from the particular reading experience, and, on the other hand, from the textual task of the writing, that is shaped like a net in which the reader designs his own path. For that reason, the texts are treated in a crossing way, according to the subjects that the authoress herself repeats and remakes continuously, like fugues in a musical composition.



## INTRODUCCIÓN

Que no se preste atención a las materias, sino a la forma que les doy.

Michel de Montaigne

Edipo salvó a Tebas del enigma de la cruel cantora. Así bautizó Sófocles a la Esfinge, esta figura mitológica con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave, cuya virtud principal es la de formular adivinanzas. Edipo salvó a Tebas respondiendo al acertijo oracular de quien sabe modular, con el canto de las musas, bellos juegos de palabras. No es un arte baladí el de formular preguntas, sobre todo si tenemos en cuenta que la cuestión –o la respuesta– no existía antes de dicha formulación. La respuesta de Edipo alude, en efecto, a un problema que nadie tenía y que responde únicamente a una lengua envenenada, serpentina. Lo que se encuentra, entonces, nunca puede ser distinto de lo que se busca, porque lo que se busca impone inevitablemente los límites de lo buscado y, por tanto, de lo hallado. Así, podemos decir que en el título de una obra –que constituye la pregunta fundamental que pretende desarrollarse– está contenida tanto su hipótesis como su conclusión. Por ello, a riesgo de incurrir en una espiral tautológica, voy a dedicar esta introducción a hablar del título que encabeza este estudio y que contiene la inquietud que lo motiva y el resultado al mismo tiempo.

Hilando textos. Estos son los dos vocablos que titulan esta tesis. La etimología de la palabra texto nos indica que estamos ante una redundancia inapelable, porque *texto* viene de *textere*, que significa tejer. Decir texto, conviene recordarlo, es ya una forma de hablar de un modo de proceder que habrá de ser el de la *hilaζón*, el de la interconexión de elementos entre sí. Roland Barthes acuñó el término *hifología*, a partir de la hibridación del término *hyfos* (tejido de la tela de la araña) y *logos*, para hablar de la teoría del texto como un ejercicio textil con las palabras. Porque

Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros

acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura–, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las secreciones constructivas de su tela (2007: 45)<sup>2</sup>.

Dicho esto, podríamos ahora matizar el título con un elemento ortotipográfico como los dos puntos que indicara la sinonimia de ambos conceptos: “Hilando: textos”. En este caso estaríamos equiparando, sin embargo, elementos morfológicamente dispares: un verbo en gerundio (*hilando*) y un sustantivo (*textos*). Con esta equiparación no solo estamos diciendo que conceptualmente hablamos de lo mismo (tejer, conectar, enlazar, remitir, etc.), sino que, al neutralizar la diferencia entre el verbo y el sustantivo, los textos se entienden, no como objetos, sino como acciones. La tautología del título responde, entonces, a la convicción de la que parte este estudio: que todo texto es un proceso que acontece relacionamente y que se da, en el lector, como acción siempre en curso, nunca finalizada.

El título sin los dos puntos, con el sustantivo *textos* funcionando como complemento directo del verbo *hilar*, contiene, por otra parte, una síntesis de las tentativas de un enfoque comparatista como el que se pretende tomar aquí. En efecto, hilamos algo –textos– que, en su esencia, ya es producto y productor de *hilações* pasadas, presentes y futuras. El texto se está hilando con otros textos y nosotros, al hablar de este proceso, elaboramos –tejemos– una especie de *metahilação* a través de la cual operamos del mismo modo en que lo hace el texto o los textos que analizamos. En este sentido, la literatura comparada, siguiendo a Claudio Guillén, se despliega como una “tarea de orden dialéctico” (2005: 39) en la que gracias al diálogo establecido entre diferentes textos, a la tensión entre lo uno y lo diverso, utilizando los términos de Guillén, podemos multiplicar su sentido y redimensionarlos constantemente. No se trata, entonces, de dar una respuesta definitiva sobre el significado de las obras sino de enriquecer nuestras perspectivas encarando desde distintos ángulos el conjunto de problemas que plantean los textos.

He leído la obra de Chantal Maillard como un conjunto de preguntas, o de temas, que la propia estructura textual me ha obligado a poner encima de la mesa para su abordaje. Hablo de obligación, con toda la carga impositiva que conlleva el término, y lo

---

<sup>2</sup> El sistema de citación seguido es el de Harvard (autor, año, páginas). En el caso de las citas de las obras de Chantal Maillard que forman parte del corpus no se sigue el mismo procedimiento, sino que se referencian directamente (obra y páginas). Esta decisión responde, por una parte, al objetivo de hacer más cómoda la lectura el texto (la autora, al ser tema de estudio, se cita constantemente); por otra parte, considero necesaria la inclusión del nombre de la obra concreta que se está citando en el cuerpo del texto.

hago intencionadamente porque esta es justamente la hipótesis de este estudio: a saber, que la estructura microtextual y macrotextual de la obra maillardiana es indisoluble de los temas que esta plantea y que, en consecuencia, es la experiencia de lectura singular que exige la obra lo que constituye su propio fondo. Este es el motivo por el cual el recorrido que se propone aquí no es el del análisis de las obras desde un punto de vista cronológico y textual, sino el abordaje de aquellos temas-metáforas que han guiado mi tránsito por los textos. No hablo en ningún caso de un billete de ida (de los temas a los textos), ni siquiera a la inversa (de los textos a los temas), sino más de un vaivén ida-vuelta-ida-vuelta..., del que esta tesis pretende ser una modesta muestra inacabada. Tan inacabada como lo está cualquier texto mientras haya lectores dispuestos a recontextualizarlo y a actualizarlo. Porque, como bien dijo Edward Said, “ningún texto está acabado, puesto que su rango potencial está siempre ampliándose con cada lector adicional” (2008: 215).

Mis andanzas por los textos se vertebran en esta tesis por medio de dos partes. En la primera parte, presento, a modo propedéutico, una visión global de la escritura de Chantal Maillard centrada en tres cuestiones fundamentales, recogidas en los tres capítulos que lo constituyen: la hibridación genérica y la escritura como ritmo (*Una escritura del deslizamiento*), la estructura hipertextual de la obra (*Una escritura hipertextual*) y, finalmente, el papel del lector en la configuración de los textos (*Una escritura, [de] una lectura, [de] un acontecimiento*). En la segunda parte, planteo un recorrido de lectura por la obra de Maillard que parte de unas imágenes-metáforas que, habiendo emergido de los propios textos de la autora, me han inducido a cotejar estos mismos textos con otros escritos, pertenecientes al campo de la filosofía y de la literatura, que permiten, a través de un careo especular, comparar y ampliar su alcance significativo. Mi esfuerzo hermenéutico se debe, así, a los temas que Maillard plantea *en y con* su escritura y que he agrupado, en esta segunda parte, en cuatro secciones que responden a los ejes metafóricos propuestos: el cuestionamiento de la metafísica occidental a través del lenguaje (*De muros y castillos*), la cuestión del deseo y la erradicación de la esperanza (*No pondrás nombre al fuego*), la desintegración del yo (*De husos e hilos*) y, finalmente, la observación de la disolución de la conciencia en búsqueda de un estado *pré*lógico, relacionado con la infancia y con el estar presente de los animales (*Una niña, un charco, una carretilla*). En los anexos, incluyo una síntesis esquemática de las obras de Maillard que han formado parte del corpus de análisis, así como un cuadro hipertextual con los fragmentos reelaborados de los diarios (*Filosofía en los días críticos, Husos*) y los poemarios

(*Conjuros y Lógica borrosa e Hilos*). Ambos documentos tienen una finalidad más orientativa para el lector que de análisis filológico de las obras, que, como se ha dicho, no es el objetivo de este estudio. El cuadro de reelaboraciones pretende ser, por su parte, una pequeña muestra de las posibilidades que ofrecería la implementación digital de cara a una futura edición crítica hipertextual.

Cuando uno se enfrenta con los textos de Maillard, siempre tiene la duda de si lo que está leyendo ya lo ha leído, de otra manera, en otra parte. Esto ocurre no solo porque todo texto funcione como red de textos, sino porque el método de Maillard, como se estudia aquí entrelazadamente con los temas, nos impele a horadar constantemente el texto en búsqueda de versiones, repeticiones, contradicciones, etc. De este modo, el lector se convierte, más que nunca, en un Pierre Menard que, copiando el texto –y, por tanto, reescribiéndolo–, puede imaginar los entresijos que guiaron su composición. La lectura se concibe, en este sentido, no tanto como una tarea interpretativa sino como un ejercicio de imaginación a través del cual, mediante un movimiento empático hacia el proceso de escritura, podemos desplegar nuestras propias versiones. “Versión” sea quizás un término más del agrado de Susan Sontag, quien en su ensayo *Against interpretation* (1969) nos habla de la interpretación como una agresión hacia el texto, como una obsesión por descodificar que acaba aniquilando su luminosidad. Sontag reivindica, en cambio, un ejercicio de transparencia para con el texto que, hablando más de *cómo es* que de *qué significa*, funcione más como seducción que como análisis de contenidos: “In place of hermeneutics we need an erotics of arts” (1969: 14).

Repetir el texto de la obra analizada, copiarlo como hacía Pierre Menard, no es entonces una praxis desechable si consideramos que el lenguaje no es portador de significados, sino que es un espejo de sí mismo. Hablar de un texto es, en este aspecto, reversionarlo *ad infinitum*, como hace Maillard en los espacios marginales donde busca seguir diciéndose de otras maneras. La crítica o el estudio funciona, visto así, como una gran nota al margen que, como las de Maillard, no explica nada sino que sugiere múltiples vías de acercamiento al texto y, consiguientemente, al mundo. Al fin y al cabo, como escribió Fernando Pessoa, “Todo cuanto el hombre expone o expresa es una nota al margen de un texto borrado por completo. Con más o menos suerte, por el sentido de la nota, inferimos el sentido que podría ser el del texto, pero queda siempre una duda, y los sentidos posibles son muchos” (2002: 163).

Los sentidos posibles son muchos y por ello las notas, estructuradas como fragmentos-versiones, nos permiten una aproximación quizás más honesta puesto que,

de entrada, se reconoce la subjetividad de quien las propone. Y llegamos así al subtítulo de este estudio: *Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. Tanto la primera parte como la segunda parte de la tesis están planteadas a modo de apuntes. Unos apuntes que, si bien podrían funcionar aisladamente y son en este sentido ampliables en futuras investigaciones, forman conjuntamente una melodía que es la que dispongo aquí. Desde esta perspectiva, el término *notas* me permite, por su doble acepción, sugerir la visión de la escritura –tanto la de la obra que se analiza como la del estudio que se propone– como un pentagrama con signos, sonidos y ritmos, que configuran de forma interdependiente distintas curvas musicales por las que deslizarnos. En efecto, la movilidad de la música, su ductilidad, está más acorde con un tipo de escritura, la de Chantal Maillard, que se presenta a sí misma como sonido, como entonación, como cadencia o como fuga.

Sigamos deshebrando el subtítulo. Hablar de lectura y añadirle el epíteto *hipertextual* es una operación que no carece de cierto riesgo. En primer lugar, porque, cuando hablamos de hipertexto, solemos confundir y mezclar dos ideas: el producto final y el método. El producto final, una edición crítica hipertextual, es, en el caso que nos ocupa, un proyecto futuro para cuya elaboración aportó, humildemente, estas notas. A lo que me refiero aquí con el término es, no obstante, a la segunda idea: el método. El método con el que procedo, al margen del formato o del soporte, es hipertextual en el sentido de que no agoto los textos en su integridad, según la crítica literaria al uso, sino que los atravieso e interconecto entre ellos y con otros textos porque así me parece que lo exige la especificidad de la obra estudiada. En este sentido, hablar de literatura comparada, como afirma George P. Landow, es ya en cierto modo hablar de hipertexto, dado que, en la confrontación de textos para su comparación, estamos ya tejiendo una malla de elementos interconectados: esto es, un hipertexto (2008: 37).

Hablo, entonces, del hipertexto como un método de lectura, más que como una teoría textual a la que remitir o encasillar la obra. Porque hacerlo así supondría tomar una actitud que, como afirma Guillén (2005), siempre comporta el peligro de endiosar la teoría –la de la intertextualidad, en este caso–, olvidando que se trata ante todo de una práctica, de una herramienta heurística para tender puentes entre textos. Asimismo, cabe apuntar, sobre el hipertexto entendido como producto final, que en el caso de Chantal Maillard sería muy provechosa la implementación informática de este tipo de lectura, pues permitiría visualizar, a modo de *performance*, lo que aquí se presenta inevitablemente bajo la constricción de la linealidad del escrito.

La entrada a los textos, como en los laberintos multicursales, no es nunca una sola, y de ello dependen nuestros recorridos, nuestro mapa de lectura. Mi primer contacto con la obra Chantal Maillard empezó en un curso de la universidad con una lectura ingenua de *Matar a Platón*, condicionada en un inicio por mi aspaviento estudiantil ante un título de tales dimensiones magnificadas. A partir de esta suerte de inicio *in media res*, me dispuse a releer la obra de Platón al mismo tiempo que rastreaba los textos de Maillard desde este mismo prisma, yendo hacia atrás y hacia adelante, para seguir indagando en el porqué del magnicidio. Más tarde, esta indagación se ramificó y dio entrada a otros aspectos de la obra, de los que procura dar cuenta esta tesis. Me permito esta anécdota porque reivindico el ejercicio de la lectura, o de escritura si entendemos el acto de lectura como un acto de reescritura, como una actividad absolutamente subjetiva. Por ello he querido utilizar el término *lectura*, en vez de *análisis*, con el fin de insistir en la intransferibilidad de la experiencia. Lo que se ofrece aquí es, entonces, una síntesis de mi visión de los textos, marcada, claro está, por mi bagaje de lecturas y experiencias en el momento preciso en que se escribe este estudio. Siguiendo el ejemplo de Montaigne, me apropio de sus palabras y me hago mía su divisa:

Esto es meramente el ensayo de mis facultades naturales, y en absoluto de las adquiridas; y quien sorprenda mi ignorancia, nada hará contra mí, pues difícilmente voy a responder ante los demás de mis opiniones si no respondo de ellas ante mí, ni las miro con satisfacción. Si alguien va a la búsqueda de la ciencia, que la coja allí donde esté (2007: 585).

Estas palabras de Montaigne me sirven ahora para recalcar que el recorrido que se traza aquí no pretende, en absoluto, ni establecer ni transmitir ningún tipo de verdad interpretativa acerca de la obra de Chantal Maillard, sino mostrar, a través de la combinación de ecos ajenos y préstamos variados, “hasta dónde llega en este momento lo que conozco” (2007: 585). Y es que nuestro entrelazamiento, la forma que le damos al texto y que es en realidad un reflejo de nosotros mismos, es quizás, como sugiere la cita que encabeza esta introducción, la única originalidad a la que podemos aspirar. Prestémosle atención a la forma, como reivindicaba Montaigne. Hablemos, así pues, de la *obra* de Chantal Maillard como un edificio en construcción, siendo conscientes de que, aunque nunca podremos salvar la distancia entre quien escribe y quien lee, sí podremos construir sentido y compartirlo con los materiales que se nos ofrecen. Obremos (con) la

obra de Chantal Maillard desde la libertad que nos brinda nuestra capacidad de fabricar textos, de hilarlos: “Hilemos, señores / es tiempo de relevar / a las Parcas” (*Hilos*: 141).



# **PRIMERA PARTE**

**La escritura de Chantal Maillard**



# CAPÍTULO 1

## UNA ESCRITURA DEL DESLIZAMIENTO

Hago de la heterodoxia el método. Apenas dispuesto, todo lo construido ha de ser puesto en jaque, ha de ser ex-puesto. Ningún constructo debe durar tanto como para que se corra el riesgo de convertirlo en creencia.

Chantal Maillard, *Filosofía en los días críticos*, 2001

### 1.1. Introducción

En este capítulo se ofrece una primera aproximación a la obra de Chantal Maillard que pretende ser una hoja de ruta inicial en este viaje textual que emprendemos. Se aborda aquí la obra de la autora partiendo del interrogante inicial al que cualquier lector se enfrenta cuando empieza a acercarse a sus textos: ¿filosofía, poesía o diarios íntimos? Así, en el primer apartado (*Chantal Maillard: un acercamiento*), se justifica el porqué del corpus elegido para el estudio, se argumenta el motivo de las inclusiones y exclusiones y se encara, a partir de un bosquejo parcial de su trayectoria textual, la irresoluta cuestión teórica de los géneros literarios. Se expone también, relacionándolo con la hibridez de la obra de Maillard, el método de lectura seguido en el estudio. En el segundo apartado (*¿Filosofía o poesía? La oblicuidad del discurso*), se reflexiona sobre la disyuntiva poesía-filosofía, ligada a la fecunda cuestión de la literariedad de los textos, cotejando algunas definiciones que se han dado para taxonomizar los tipos de discurso con el discurso oblicuo que nos ofrece la autora. Un tipo de discurso que hace inoperativa la disyuntiva, porque, en cada uno de los textos, tenemos integrado un interrogante sobre el modelo discursivo que desactiva el propio género al que supuestamente pertenecen (poesía, diario, ensayo, etc.). Finalmente, en el tercer apartado (*La elección del ritmo: al compás senti-mental*), se hace una propuesta alternativa de lectura que permite comprender mejor la hibridez de la escritura maillardiana: la elección del discurso

como un ajuste del ritmo de la escritura con el propio ritmo, como un acompasamiento senti-mental condicionado por las modulaciones anímicas de quien escribe.

## 1.2. Chantal Maillard: un a-cercamiento

Los bereberes no tienen pasaporte. Los bereberes no tienen fronteras. En un breve artículo titulado “Poesía y pensamiento” (2009), Maillard, como en otros textos, hace referencia a los bereberes como metáfora del nomadismo de la palabra cuando se le permite la migración por los cercos. En este artículo leemos:

En el puesto de aduana de la frontera entre Siria y Jordania, he visto como al berebere se le deja pasar sin presentar pasaporte. No tiene ninguno, porque no pertenece a ningún país; su patria es el desierto y el desierto no tiene más fronteras que sus propios confines. El berebere es un nómada que pasa las fronteras llevando cosas de un lado a otro de las mismas. **Así, la palabra berebere traspasa los cercos, importa y exporta (al fin y al cabo, la comprensión no es sino el resultado de la agitación de los materiales) y, de esta manera, procura comprensión al lector que sea, igualmente, de alguna manera, berebere** (2009: 51, la negrita es mía).

Y en *Filosofía en los días críticos* leemos:

El lenguaje de los cercos requiere otros conceptos, otras palabras, palabras transhumantes, palabras bereberes, palabras del desierto: sin eco, hechas de sílabas que se desmoronan al pronunciarse, palabras tráfugas o planeadores, palabras buitres, palabras carroñeras que limpien los viejos cercos de sus muertos, de sus asesinados y de sus asesinos (*Filosofía en los días críticos*: 8).

Los cercos representan una buena metáfora para un acercamiento inicial a la obra de Chantal Maillard y para ofrecer una primera visión panorámica que nos permita luego ir deshebrando aquellos hilos que han configurado mi lectura. Una lectura que ofrezco como posibilidad más que como interpretación encerrada, como actualización personal de una obra que, por su propia estructura, permite muchas posibilidades combinatorias y hermenéuticas. Por ello, me hago mía la divisa de Montaigne cuando afirma que “cuanto opino, lo opino [...] para declarar la medida de mi vista, no la medida de las cosas”

(2007: 589) y dispongo y expongo, haciendo un ejercicio de síntesis de mi lectura, un recorrido posible por los textos.

Si heterodoxo es el método de Maillard, heterodoxo habrá de ser el recorrido que conecte y agite todos los materiales que los textos nos ofrecen. Y heterodoxo habrá de ser también el lector que, como la obra, se moverá como un berebere traspasando los cercos textuales en búsqueda de sentido(s). Y es que es precisamente el movimiento lo que propicia que se geste, oblicuamente, la comprensión. Así, como en una suerte de encuentro serendípico, el destello comprensivo –o el placer de la lectura, siguiendo a Barthes– ocurre cuando, precisamente, no estamos fijados e inmovilizados en el lugar-texto de donde debería emanar la supuesta revelación; actitud *estrábica* que la idiosincrasia de la obra maillardiana propicia especialmente en el lector, como se explica en este estudio.

El pájaro, por su condición migratoria y su liviandad, le sirve a Maillard de metáfora en muchos de sus textos, como veremos. Y justamente en relación a esta comprensión o revelación ante el texto de la que hablábamos, la autora toma de un profesor suyo la imagen del pájaro cuando bebe (levantando la cabeza para tragar y luego volver a beber) y la aplica no solo a la lectura de ensayos propiamente filosóficos, sino a la lectura de cualquier tipo de texto, los aforismos de Isabel Escudero en el caso que ella describe en el artículo antes citado El movimiento de la cabeza del ave cuando bebe recuerda de nuevo a Barthes cuando sostiene que los pensamientos más importantes se producen cuando estamos con alguien amado y pensamos en otra cosa o, en el caso del texto, cuando leemos distraídamente, “*en levant la tête*”. Curiosamente, en este fragmento que reproduzco aquí, Barthes también hace referencia a los pájaros:

Ocurre lo mismo con el texto: me resulta más grato si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa. No estoy necesariamente *cautivado* por el texto de placer; puede ser un acto sutil, complejo, sostenido, casi imprevisto: movimiento brusco de la cabeza como el de un pájaro que no oye nada de lo que escuchamos, que escucha lo que nosotros no oímos (Barthes, 2007: 18).

El movimiento que hace la cabeza al levantarse para embeber lo leído es el mismo, defiende Maillard, independientemente de la naturaleza genérica del texto. En este sentido, la palabra de nuestra autora, es una palabra migrante como el pájaro, berebere, que vuela por los cercos (¿géneros?) transportándose y transportándonos de

uno a otro sin fijarnos completamente en ninguno. Así, la suya es una obra que se desliza por el ensayo más estrictamente filosófico (*El monte Lu en lluvia y niebla*, *La creación por la metáfora*, *El crimen perfecto*, *La sabiduría como estética*, *La razón estética*, *Rasa*, *Contra el arte*), los poemarios (*Azul en re menor*, *Poemas del té*, *Semillas para un cuerpo*, *La otra orilla*, *Hainuwele*, *Poemas a mi muerte*, *Conjuros*, *Lógica borrosa*, *Matar a Platón*, *Hilos*, *Hainuwele y otros poemas*, *Poemas tempranos*), los diarios (*Jaislamer*, *Bangalore*, *Benarés*, *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios*, *Husos*, *Adiós a la India*, *Bélgica*) o recopilatorios en los que, a modo de *collage*, encontramos todos los géneros reunidos en un mismo volumen, como en su último libro publicado hasta la fecha (*India*). Asimismo, Maillard, en la línea de la *borrificación*<sup>3</sup> genérica, ha experimentado también con otros formatos, como en el caso de la película *Cual*, inspirada en el corto *Film* de Samuel Beckett, el poemario-plegaria circular *La tierra prometida* o algunas videoocreaciones y espectáculos recientes.

No es objetivo de este estudio hacer un análisis pormenorizado de cada uno de los libros de la autora ni ofrecer una lectura cronológica de su obra. Remito para ello a la tesis publicada por Nuño Aguirre de Cárcer (2012a) en la que se hace un ingente trabajo de fijación del corpus textual de Maillard, así como una clasificación cronológica de su producción y un análisis exhaustivo de cada una de las obras. Aguirre de Cárcer, que toma como hilo conductor la actitud contemplativa en la obra de Maillard, propone una división en tres etapas, siguiendo un criterio cronológico: la primera la sitúa desde sus poemas de juventud hasta la publicación de *La creación por la metáfora*; la segunda abarcaría desde *Filosofía en los días críticos* hasta *Benarés*, que daría inicio a la tercera etapa y que es donde Aguirre de Cárcer sitúa el punto de inflexión cualitativo en relación con lo que él llama “actitud contemplativa” (2012a: 26-27). Considero que este es un trabajo de referencia obligada para cualquiera que pretenda realizar un estudio sobre Chantal Maillard, pues no existía hasta la fecha un estudio exhaustivo que abarcara todo su corpus textual.

La lectura que aquí se ofrece no agota los textos de la autora en su integridad, individualmente, sino que los atraviesa en función de unos hilos temático-metafóricos concretos. Esta elección responde a la experiencia lectora singular que produce un tipo de obra que nos sugiere más un *hacer* que algo *hecho*, más una manera de *conocer* que algo *conocido*. Porque, y ahí radica gran parte de su originalidad, en cada una de las obras están contenidas, o mejor dicho *se están conteniendo*, todas las demás. Basta recordar por ahora que muchos de sus textos son reelaboraciones de otros, supuestamente encasillados en

---

<sup>3</sup> Término creado a partir de *fuzzification*, procedente de la lógica borrosa o difusa de Zadeh (*Fuzzy Logic*).



*Hainuwele*, *Poemas a mi muerte*, *Filosofía en los días críticos*, *Conjuros* y *Lógica borrosa* son las obras analizadas de la primera etapa escrituraria de Maillard<sup>5</sup>. Dejamos al margen, aunque se han cotejado también para establecer las líneas temáticas estudiadas, los poemarios primerizos de la autora, *Azul en re menor* (1982), *Poemas del té*, *Semillas para un cuerpo* (1988) y *La otra orilla* (1990)<sup>6</sup>. Esta exclusión responde a la línea de trabajo seguida aquí, centrada en el acompañamiento ético-estético de la obra de Maillard y no tanto en el análisis textual y cronológico de las obras. De la segunda etapa, en cambio, incluimos toda su producción: *Diarios indios*, *Husos*, *Hilos*, *Adiós a la India*, *La tierra prometida*, *Cual y Bélgica*. En cuanto a la producción ensayística de la autora, artículos y ensayos, se hace referencia a ella a lo largo de todo el estudio (especialmente a *La razón estética* [1998], *Rasa. El placer estético en la tradición india* [2006], *En la traza* [2008], *Contra el arte y otras imposturas* [2009] y varios artículos recogidos en *India* [2014]). Aunque desde la lógica argumentativa del ensayo, estos textos constituyen un complemento fundamental para la comprensión del pensamiento de la autora y nos ofrecen una muestra más del carácter global e híbrido de su propuesta textual, diseminada en distintos géneros y formatos.

Se ha hablado aquí de dos etapas escriturarias, establecidas por la propia autora en el prólogo de *Hainuwele y otros poemas*. Aunque resulte un tanto contradictorio separar la obra de Chantal Maillard cronológicamente, sí me parece útil, por el propósito de este estudio, diferenciar bien dos etapas de escritura, cuya bisagra sería, en mi opinión, *Matar a Platón*, donde se produce un punto de inflexión interesante en cuanto a la experimentación formal con el lenguaje y el espacio de la página. Si bien en toda la obra de la autora podemos rastrear las mismas constantes temáticas, especialmente en lo que atañe a la cuestión del sujeto, no es hasta *Matar a Platón* cuando se produce una implementación formal del trasfondo filosófico, esto es, un intento de simbiosis escritura – pensamiento. Cuando hablo de implementación formal no me refiero a la explicitación de un pensamiento, sino, contrariamente, a una experimentación estético-lingüística que consiste, precisamente, en un despojamiento retórico y un redimensionamiento de todo aquello que el texto no dice: en los márgenes, o entre ellos... o en los huecos.

Sirva esta enumeración de libros simplemente como guía orientativa, pues no es la verticalidad de la lista el mejor formato para una obra que se quiere horizontal e

---

<sup>5</sup> Maillard, en la edición de *Hainuwele y otros poemas*, aparte de reeditar el poemario *Hainuwele*, recoge una selección de poemas pertenecientes a *Poemas a mi muerte*, *Filosofía en los días críticos*, *Lógica borrosa*, *Conjuros* y *Benarés*, en lo que a ella le gustaría que quedara “de lo que quisiera considerar una primera etapa poética” (*Hainuwele y otros poemas*: 13).

<sup>6</sup> Algunos de estos poemarios de juventud han sido recopilados recientemente en una edición digital: *Poemas tempranos* (2012).

intertextual. Porque los textos de Maillard, como venimos explicando, se acercan los unos a los otros, géneros al margen, o al margen de los géneros. Y, así como los cercos – las obras– se traspasan, también se traspasan los cercos de la autora y del lector, puesto que se nos implica en la configuración de las conexiones textuales y se nos implica también en un universo metafórico particular que debemos asimilar y por el que debemos deslizarnos (ver apartado 3.3). Podemos decir, desde esta perspectiva, que la escritura de Maillard es una escritura que nos *a-cerca*, utilizando este prefijo que indica aproximación o contigüidad, porque difumina los cercos, haciendo de las fronteras, en varios sentidos, espacios permeables por los que movernos. Y es que las formas que nos presenta no son geométricas, de líneas rectas, sino que es la oblicuidad el movimiento que tiñe las lentes con las que mirar el mundo o, lo que es lo mismo, los textos: “Lo que importa [...] es una cierta inclinación, un sesgo de la percepción, una oblicuidad que atraviesa lo ‘real’, es decir, el mapa al que estamos acostumbrados” (*En la traza*: 8).

### 1.3. ¿Entre filosofía y poesía?: La oblicuidad del discurso

El eterno binomio filosofía-poesía resulta tentador si intentamos aplicarlo a la obra maillardiana. La formación de la autora, su profundo conocimiento de las enseñanzas de la India y las preocupaciones filosóficas que recorren todos sus textos, hacen que la disyuntiva se plantee con cierta frecuencia y que se le pregunte por ella sistemáticamente a la autora. La pregunta, no obstante, siendo la que crea la cuestión, acaba resultando poco operativa en el caso que nos ocupa. En primer lugar, porque, si hablamos de filosofía en sentido estricto, parece evidente que estamos ante discursos diferenciados, como señala la propia autora: el discurso filosófico, que trabaja con los conceptos, es vertical, arbóreo, mientras que el lenguaje poemático se ramifica, teje analogías, metaforiza. En segundo lugar, porque, si entendemos que cuando se plantea la disyuntiva filosofía – poesía se está hablando en realidad de pensamiento – poesía, la oposición se desvanece por completo: toda escritura es mental, toda escritura es sentimental. Y la mente funciona *poiéticamente*, imaginando, aun cuando filosofa: “El alma no puede pensar sin fantasma”, dice la máxima aristotélica de la que se hace eco Maillard en varias ocasiones. Desde este prisma, poco importa si hablamos de filosofía o de cualquier otro género discursivo: todo son representaciones de lo que llamamos realidad, imágenes que, interconectadas, forman un todo más o menos bien trabado. A este constructo, la

filosofía de raíz platónica lo ha llamado verdad, cuando podría haberlo llamado verosimilitud, concepto vinculado a la imaginación, a la capacidad de ficción. Porque, como escribió William Blake, “Everything possible to be believed is an image of truth” (“Marriage of heaven” en Blake, 1966: 151).

En un capítulo de *Contra el arte*, titulado “El croar de la rana” (193-207)<sup>7</sup>, Maillard habla justamente de la cuestión de la facultad imaginativa relacionada con la ciencia. El pensamiento, al construirse metafóricamente, no es que eche mano de la imaginación para elaborar teorías, sino que no es otra cosa que imaginación. Esto implica, claro está, considerar que la ciencia, entendida en un sentido amplio, es también ficción<sup>8</sup>. De ahí que Maillard, molesta con la práctica filosófica que oculta el sujeto de la enunciación bajo el enunciado y que se escuda detrás de un falso plural<sup>9</sup>, opte por un tipo de escritura en la que el proceso de creación (incluido el de las teorías filosóficas) se hace evidente. Es más: el sujeto se hace evidente y, simultáneamente, se pone en cuestión a sí mismo como valor permanente.

Si el pensamiento (también el filosófico) es imaginativo y la imaginación es subjetiva, experiencial, la pátina de verdad que recubre el conocimiento se tambalea. Cualquier conocimiento es indisociable de la singularidad experiencial, dinámica y cambiante, que configura singularmente cada sujeto, entendido como suceder (estético) y no como entidad (estática). Siendo esto así, lo que llamamos “realidad” es fruto también

---

<sup>7</sup> Hay versiones anteriores de este texto, como explica Maillard (*Contra el arte*: 301), que se ofrecieron en el IX curso de Verano de la UNED en 1998 y en La Universidad de La Laguna en 1999. Estas versiones son bastante divergentes de la que nos ofrece la autora en este ensayo.

<sup>8</sup> En un artículo titulado “La ciencia como ficción o Sócrates ejercitándose en la música” (1999), Maillard, aludiendo al deseo de Nietzsche, habla justamente del proceder imaginativo de la ciencia, cuyas teorías no pueden explicarse únicamente basándonos en el empirismo: “La ciencia poetiza [...] el hombre teórico es un artista”.

<sup>9</sup> Sobre este falso plural Maillard sostiene en “La mujeres en la filosofía española”, capítulo incluido en la *Breve historia de la literatura feminista española*, que ha funcionado siempre como “instrumento retórico de poder” (1998: 296). Frente a esta práctica, tenemos la reivindicación del valor opinión frente al de las verdades universales, a las que, si existen, no podemos tener acceso. Frente a la unidad, se impone la fragmentación y la multiplicidad como espacio más honesto, singular, desde el que hablar. Y es significativo, según dice Maillard, que esta práctica se dé de manera mayoritaria entre las mujeres. De ahí que hablemos de una suerte de racionalidad femenina (1998: 269), que no ha de limitarse de ningún modo al binomio hombre-mujer, a partir de la cual tejer mallas que vayan construyendo la realidad, sin suponerla de antemano. Joana Sabadell habla de la ejemplaridad de la obra poética de Maillard en relación justamente con un tipo de pensamiento más vinculado con una razón reticular, “débil” o creadora: “El pensamiento unidireccional, rígido, ¿fuerte?, es limitado, mientras que la razón poética, multidireccional, no lineal sino reticular, ¿débil?, es creadora. Es desde aquí, desde este punto de afirmación operado por la inteligencia que es genérica, que es vital –en el sentido en que Maillard se ha referido como vital a la actitud filosófica que parte de la vida, de lo humano, para derivar, para desarrollar teorías habitables y no imponer conceptos inhabitables–, es, pues, desde esta perspectiva que nos estamos aproximando a una obra poética que (no sólo por esto) resulta ejemplar” (2011: 213).

de este proceso transformativo y creativo, o *creador*, como matiza Maillard a propósito de María Zambrano. Esta precisión la hace la autora cuando, hablando de la razón-poética zambranianiana, la describe como una actividad receptiva (de disposición activa) a la par que creadora, por cuanto conlleva la posibilidad de organizar mundos, de crearlos (“Acerca de la razón poética”, 1992: 74).

La vinculación entre Maillard y Zambrano parece un punto de parada obligado si hablamos del quehacer poético relacionado con la filosofía. El estudio de Maillard sobre la filósofa malagueña ha dado lugar a numerosos artículos y ponencias en congresos, así como a ensayos como *El monte Lu en lluvia y niebla* (1990), *La creación por la metáfora* (1992), fruto de su tesis doctoral, y más tarde a *La razón estética* (1998), donde Maillard matiza a Zambrano, sobre todo en lo que atañe a la falta del componente lúdico en la razón poética. No vamos a profundizar ahora en esta cuestión, pero sí es interesante señalar que, si bien encontramos en Maillard una clara simbiosis vida-conocimiento y que la influencia de Zambrano en su primera etapa es destacable, disiente de ella en varios aspectos, sobre todo en lo que hace referencia al trasfondo místico –esencialista, al fin y al cabo– de Zambrano.

Virginia Trueba reflexiona en un artículo sobre la impronta del pensamiento zambranianiano en Maillard y señala, en esta misma línea, que “en Maillard no sólo se trata del hacerse del sujeto sino también del hacerse de la propia realidad. En Zambrano esa realidad no la hace en sujeto propiamente, sino que le es desvelada al sujeto, lo que resulta algo muy distinto” (2009b: 395). El sujeto, que, como sabemos, es el pilar fundamental de la deconstrucción maillardiana, sigue teniendo mucha importancia en Zambrano, quien, si bien a través de la experiencia vivencial y no tanto la conceptual, sigue creyendo en un ‘sí mismo’ que habrá de ser receptáculo de lo inefable. Se está hablando aquí del trasfondo esencialista del pensamiento zambranianiano (la realidad, o la verdad, es algo que nos precede y que ha de serle revelado al sujeto, aunque sea con procedimientos simbólicos o metafóricos) frente a la propuesta de razón estética maillardiana (o de “poesía fenomenológica”) en la que es el propio devenir el que construye, al ritmo del gesto, verdades ficcionales que habitamos provisionalmente. Y la más provisional de todas ellas es justamente la que creemos que es la batuta que dirige a todas las demás: el sujeto (ver capítulo 6).

La conciencia de esta provisionalidad o relatividad de la realidad y del ‘sí mismo’, que a Mersault de *L’Étranger* le llevaba a abrirse a la “tendre indifférence du monde” (2005: 120), es la que impregna los textos maillardianos de una duda metódica que, con

ironía, se distancia sistemáticamente de lo afirmado. “¡Mi religión –leemos en *Husos*– instaura el ritual de la carcajada<sup>10</sup> después de cada migaja de revelación!” (*Husos*: nota 13: 25). Y es que las afirmaciones, todas, pertenecen al ámbito del logos y, en su afán por apuntalarse como verdades permanentes, se acaban desmoronando al topar con los límites del lenguaje: “La de Maillard no es la paradoja de la mística, en la que sí reside Zambrano. En el desierto, Maillard llega a lo inefable, pero no por haberse encontrado con lo sagrado sino por haberse encontrado con los límites de la *lógica*” (Trueba, 2009b: 397).

Lola Nieto (2009), por su parte, dilucida en su tesina sobre el grado de influencia de Zambrano sobre Maillard y señala acertadamente que, si bien en la primera década creativa de Maillard podemos encontrar trazas de la razón poética zambraniana, “contra más se acerca Maillard a las modulaciones del pensamiento oriental y este incide en el engranaje de su propio hacer filosófico y poético, más se aleja de las ideas zambranianas, hasta llegar a rebatirlas” (2009: 60). Coincido con Nieto en este punto y considero que Maillard, desde su posición privilegiada de conocedora de las enseñanzas orientales, es capaz de explotar ese conocimiento y moldearlo a fuego lento, para que encaje en su escritura y penetre, desde coordenadas reconocibles, en la mente del lector. Desde coordenadas reconocibles porque, si bien la India atraviesa todos sus textos –como reconoce la autora en el prólogo de la edición de *Hainuwele y otros poemas*–, incluso un lector no familiarizado con el hinduismo, el sívaísmo de Cachemira o el budismo mähāyana<sup>11</sup> puede sintonizar con unos textos en los que resuenan también los ecos de pensadores posmodernos como Wittgenstein, Foucault, Derrida o Deleuze, entre otros.

---

<sup>10</sup> Del humor como estadio evolucionado de la ironía habla Maillard en *La razón estética*. La risa ha de ser, como respuesta a la futilidad de las aparentes revelaciones y de quien las sostiene, una risa estética, que permita relativizar(se) y abrir nuevos espacios de comprensión y de comunicación con lo otro: “La conciencia posmoderna está descubriendo el ámbito del humor y con ello esa “extraña ternura”, esa forma de la *compasión*, reconocimiento del común padecer en lo humano, imprescindible para que pueda darse la democracia ética a partir de una auténtica comunicación” (*La razón estética*: 109). En esta misma línea, leemos en *Filosofía en los días críticos*: “Llegar a la ironía es difícil. Me refiero a la distancia el espectáculo aplicada con humor a la propia vida. Humor, más que ironía: la diferencia está en lo trágico de la segunda frente a la ternura comprensiva del primero. También, y sobre todo, la diferencia estriba en la pérdida de la propia importancia. El ironista se importa a sí mismo más que cualquier otra cosa; el humorista no; el humorista es uno más, y su ternura radica en esta actitud; él relativiza sus propias circunstancias al contemplar las circunstancias ajenas” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 181: 131-132).

<sup>11</sup> Si bien hago referencia a lo largo del estudio a varios aspectos del taoísmo y del budismo (especialmente a la escuela de Nāgārjuna), relevantes para la lectura de los textos, no es mi objetivo ahondar en el pensamiento oriental y, menos aún, establecer una relación de filiación estricta entre este y la obra de Maillard. En primer lugar, porque me alejaría del propósito establecido y, en segundo lugar, porque sería motivo de otra tesis doctoral, para la que se requeriría un estudio mucho más acurado de esta rama del pensamiento tan alejada de nuestro horizonte cultural. Para una visión más amplia del aspecto oriental de la obra maillardiana, remito a la tesis de Aguirre de Cárcer (2012a).

La autora admite, en este sentido, su propia contradicción: “Yo, por mi parte, me confieso occidental y asumo mis contradicciones: aspiro a la simplicidad del haiku, pero abogo por la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna” (*Contra el arte*: 298).

Esta amalgama, lejos de ser una contradicción, resulta un acierto y una característica idiosincrásica de unos textos que, fagocitadores de otros muchos textos, se pretenden huérfanos de Idea, ya sea esta idea oriental u occidental. Los puentes entre ambas tradiciones se tienden al servicio de la preocupación por la que deambula la obra de la autora y que cobra un ritmo diferente en función de la modalidad senti-mental de cada momento. Nos referimos a la cuestión de la desarticulación de la propia identidad y, sobre todo, a la mirada que observa este proceso: conciencia que quiere y no quiere dejar de serlo. Los temas-textos que Maillard, no sin provocación, pone encima de la mesa son la motivación de la lectura que aquí se presenta y a estos temas se ha debido nuestro ejercicio hermenéutico. Por ello, en vez de filiar los textos, considero más oportuno *filarlos* (hilarlos) y abordarlos desde varios ángulos, entrando en diálogo con ellos, en un sentido gadameriano, en función de nuestro bagaje u horizonte de expectativas y de la tensión que establezcamos con lo leído.

Uno de los aspectos que a Maillard más le interesan más del pensamiento oriental es la vivencia estética del mundo. La captación contemplativa de la inmediatez del instante, tan bien plasmada en los haikus, es posible cuando nos desasistimos a nosotros mismos y, obviando nuestra circunstancia personal<sup>12</sup>, somos capaces de participar de la dinámica transformativa del mundo. Un mundo que no se entiende, desde la perspectiva oriental, como realidad inmanente, sino como acontecer, como suceso que no apunta exofóricamente a ninguna realidad. Es lo que los taoístas entendían como curso y el budismo, como vacío. En ambos casos, el componente ficcional parece evidente: la realidad que se supone que nos con-forma está *en realidad* con-formándose entre todos y, por tanto, carece de solidez. El miedo a la pérdida de contacto con la verdad, que Maillard ejemplifica en varias ocasiones con la náusea sartreana, es una experiencia que, efectivamente, conduce al vértigo. A partir de ahí, Maillard nos habla de dos vías diferentes: “Ver y saberse el universo en cada gesto es una experiencia que anonada. Ante

---

<sup>12</sup> Maillard alude en varias ocasiones a la distinción entre las emociones estéticas y las emociones ordinarias. La emoción estética tiene que ver con la analogía, con el placer del como-si, y tiene lugar cuando uno no se identifica emocionalmente con lo contemplado. De ahí que toda emoción, incluso las dolorosas, puedan ser placenteras si se estetizan. Porque “La representación abre una distancia –a la que puede denominarse propiamente “estética”- que permite al espectador recibir y empatizar con cualquier tipo de emoción sin verse implicado directamente en la situación que la provoca” (*Contra el arte*: 65).

ella, dos posibilidades se nos ofrecen: la del artista y la del místico, el juego y la renuncia” (*La razón estética*: 82).

La disposición estética es la adoptada por Maillard, tanto como manera de aprehender el acontecimiento, el instante, como en la dimensión lúdica que nos permite funambular en los límites de esta gran paradoja: sabernos parte del juego de la representación, observarlo y participar de él simultáneamente, sabiendo que, a fin de cuentas, no existe ni juego ni jugador. Este ejercicio, que en Maillard podemos identificar con la posición del observador, requiere un entrenamiento de la mirada, que habrá de depurarse para desenfocar lo acostumbrado y entrar en contacto con el mundo desde otro lugar. Un lugar en el que se le restituya a la imaginación el poder que se le ha arrebatado sistemáticamente en nombre de la verdad. Hablamos de imaginación en un doble sentido: el de la condición metafórica de nuestro mapa de la realidad y el de la capacidad artística que cada uno de nosotros tiene para guiar las imágenes, para hacer de nuestra vida espectáculo, con el consiguiente placer estético que esto conlleva:

Artista es aquel que conoce la técnica de dirigir los sentimientos: despertarlos, guiarlos, calmarlos a su antojo. Ser artista de la propia vida significa saber utilizar las imágenes para “modificar” el flujo de los sentimientos, darle “modos” a esa energía (sentimental) en la que toda la vida se resume. Vivir es hacer de la existencia una obra de arte. Saber vivir es estar en el límite, aquel donde la conciencia ve y actúa a la vez, y participamos sabiéndonos observados (*Filosofía en los días críticos*, frag. 275: 184).

Una historia de la imaginación es la que nos ofrece Patrick Harpur en *El fuego secreto de los filósofos* (2006), donde el autor británico denuncia el mal del que él considera que ha adolecido Occidente desde el triunfo del cartesianismo: el literalismo. El literalismo para Harpur es la tendencia del pensamiento moderno a identificar la realidad desplegada ante nosotros con una perspectiva unívoca, olvidando que se trata simplemente del esquema con el que miramos el mundo, una estructura mitológica o metafórica: “Tan fuerte es la literalidad de nuestra visión del mundo que es casi imposible para nosotros comprender que es exactamente eso: una visión, y no el mundo” (Harpur, 2006: 93). Frente a este tipo de ceguera, el autor nos propone cultivar la “doble visión” de la que hablaba William Blake, que no es otra cosa que el trabajo de la metáfora, de las analogías. Reproduzco aquí el fragmento de poema de Blake que recoge Harpur en su ensayo:

This life's dim windows of the soul  
Distorts the heavens from pole to pole  
And leads you to believe a lie  
When you see with, not through, the eye (en Harpur, 2006: 92).

Cuando vemos a través del ojo (*perspectiva* significa precisamente ‘ver a través de’) estamos simultaneando miradas, logrando una visión metafórica más allá de lo literal o lo físico (ver apartado 3.3). Es esta condición de la mirada la que nos permite ver a la diosa virgen Diana cuando miramos la luna o un hueste celestial cuando miramos el sol. Es, en definitiva, lo que permite que Maillard vea *husos* allí donde hay estados de conciencia o modalidades senti-mentales e *hilos* allí donde hay temas que la mente agarra para transitar por los *husos*. Y no es que se estén viendo dos realidades al mismo tiempo (la supuestamente real y la metafórica), sino que la duplicidad está integrada en la mirada porque, como en las buenas metáforas, el término de la comparación desaparece. La estructura imaginativa no se contrapone a la realidad “verdadera” –el origen o el original– porque la verdad no es más que la propia estructura imaginativa que proyectamos. Esto enlaza con la razón estética maillardiana y con la actitud creadora, que, constatada la inexistencia del principio de causalidad, tiene la capacidad de trazar mundos con la ley del azar como praxis que propone Maillard: “Nada es necesario y sin embargo todo ocurre necesariamente” (*La razón estética*: 76).

La estructura imaginativa de la que venimos hablando está determinada, como bien han explicado pensadores como Wittgenstein, Foucault o Derrida, por la propia estructura del lenguaje, mapa y territorio al mismo tiempo. Es por ello que Maillard, sobre todo a partir de *Matar a Platón*, entiende que, para lograr una mirada que desenfocue lo acostumbrado, deberá desenfocar el propio lenguaje. Y es que la búsqueda metafísica del *quién* acaba topando siempre, irremediabilmente, contra los muros del lenguaje. Por ello, la extrañeza ante el mundo y ante lo que ella llama el *mí* es, al fin y al cabo, una extrañeza lingüística. A partir de ahí, la única práctica textual, como consecuencia lógica de esta certeza, es la del autocuestionamiento permanente, la de la contra-dicción extenuante. La escritura maillardiana se despliega, entonces, como un ejercicio de deconstrucción, no ya de teorías ontológicas, sino del propio discurso, que, presentado como vacío, es sometido a un tratamiento de desconfianza lingüística. De ahí que el lenguaje empleado por la autora, en la segunda etapa de su escritura, se resquebraje y dé lugar a agramaticalidades intencionadas, interrogaciones intercaladas, reformulaciones y repeticiones, disección de términos, etc. Ruinas lingüísticas que, en la

maleta de *Cual*-quiera, deberían permitir edificar una nueva forma de comprensión en la que, vaciado el sujeto de sustancia (de substantivos), la comunión con lo otro fuera posible.

La imaginación, la predisposición para el juego, es condición indispensable para la tarea deconstructiva que se propone la autora. Por una parte, porque el desarrollo del sentido estético permite neutralizar las diferencias, base sobre la que se ha edificado nuestra sociedad de consumo, y conectar con el *anima mundi* que nos conforma a todos. Esta conexión solo puede tener lugar si dejamos de agarrarnos al valor de lo propio, entendido en un sentido de pertenencia, y somos capaces de empatizar con lo otro, proyectando nuestra voz interior (nuestro *daimon*) con la voz del mundo. En este sentido, Maillard, que a menudo nos invita a aprender de la sabiduría de los pueblos primitivos, habla de la felicidad como la propiedad de la *eudaimonía*: la buena voz interior, el buen estar (“La indignación”, en *El País*, 2011). Para ello, el trabajo del alma, *soul-making* en términos de James Hillman<sup>13</sup>, cuya facultad principal es la de la imaginación, sería un elemento imprescindible para el ejercicio empático de la compasión. Por otra parte, la actitud estética requiere un distanciamiento, que es el que proporciona el juego y el que nos permite simultanear planos de conciencia: ver y actuar al mismo tiempo. Así, convirtiendo las circunstancias personales en parte del engranaje del espectáculo, se conseguiría el gozo estético, el placer del *como si* del que habla Maillard en muchas ocasiones:

Sin duda, solamente un sujeto en actitud estética, inmerso en la contemplación de su propio espectáculo, podría, abstrayéndose de sus circunstancias personales, admirarse de lo que ve. La representación que acontece en él, universalizada, sería experimentada “en estado puro”, y como tal le sería entregada para su disfrute y “saboreo” (*Bélgica*: 333).

Podemos entender la escritura de Maillard como un intento de vaciado de substancias, con el mí a la cabeza. A la cabeza por ser la principal sustancia que se pretende vaciar y a la cabeza porque se entiende que es la mente la que da entidad al mí y no el mí el que conduce los pensamientos, puesto que este no existe fuera de ellos (ver capítulo 6). Este proceso de desapego, que podríamos equiparar a la renuncia del místico, se produce en Maillard por medio de una escritura que, asumiendo el carácter

---

<sup>13</sup> Hillman (*El sueño y el inframundo*, 2004), discípulo de Jung, relaciona este trabajo del alma con los mitologemas del Hades, que aparecen en los sueños, y sostiene que es justamente a través de la desintegración (deconstrucción, si se quiere) que la psique puede adentrarse en la parte oculta de las apariencias, de lo que nos ha sido entregado y enterrado con la cosmética de la verdad.

representativo de lo observado, se convierte ella misma en fenómeno representativo observado. Lo que acontece entonces, siguiendo a Derrida, es el juego del lenguaje refiriéndose a sí mismo sin posibilidad de dependencia teleológica:

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje (2003: 12).

Se produce, en los textos maillardianos, una suerte de escondite textual con el lenguaje. Un juego de ausencias y presencias en el que el sesgo, la entre-línea, se convierte en el territorio por el que puede escolarse, a riesgo de quedar atrapado, quien escribe. De la entrelínea habla Clarice Lispector en este fragmento de *Agua viva*:

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea– muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir distraídamente (2008: 23-24).

La escritura distraída, la que “no le aporta nada al argumento” (*Bélgica*: 31) es, sin duda, la que le interesa a Maillard. Esta voluntad de la autora recuerda a la crítica mordaz que hacía Montaigne cuando, hablando de los historiadores comunes, nos decía que estos

Intentan elegir las cosas dignas de saberse y nos esconden con frecuencia tal palabra, tal acción privada, que nos instruiría mejor; omiten como cosas increíbles aquellas que no entienden, y quizá incluso tal o cual cosa porque no la saben decir en buen latín o francés (2007: 600).

Maillard parece no querernos privar en su escritura de lo aparentemente insignificante. De ahí el juego de márgenes, subtítulos y otras lateralidades lingüísticas que le permiten a la autora escapar, aunque sea fugazmente, del lenguaje y sus cárceles. Y es que, si el pensamiento no es universalizable y está condicionado por nuestra subjetividad perceptiva, que hilamos metafóricamente, el tablero de juego más honesto es el de la oblicuidad. La oblicuidad es, así entendida, el sesgo de la mirada que ha de

permitir deslitalizar la realidad, inmiscuirse en las redes del propio lenguaje y deslizarse por él como remedio contra la verdad a la que creemos que apunta, rectilíneamente, la palabra.

El texto es, en cualquiera de las obras que analicemos, lo único que acontece. Y la obra maillardiana nos obliga hábilmente a ser conscientes de ello por medio de una escritura-pensamiento que nos impele a demorar en el texto (ver capítulo 3). De este modo, dificultándonos la supuesta función referencial del lenguaje, la autora induce al lector a una comprensión empírica en la que la experiencia de la propia lectura se acompasa de un modo casi imperceptible con la palabra-mirada oblicua que circula por los textos. Es justamente esta propiedad oblicua de la escritura maillardiana la que me hace pensar que, entendido el mundo como estructura textual, la disyuntiva filosofía – literatura carece de interés, pues ni la una ni la otra proporcionan ningún tipo de objetividad fuera del texto. Se trata más bien de dos actitudes, o predisposiciones, que se desarrollan desde un ritmo determinado.

#### **1.4. La elección del ritmo: al compás senti-mental**

Determinar la literariedad de un texto ha sido, y así dan cuenta de ello la mayoría de teóricos de la literatura, una tarea de una vasta complejidad. Tanto es así que Todorov (1996), que se propone revisar la noción de literatura en base a la propiedad funcional (la relación de la obra literaria con el mundo) y la propiedad estructural (el mecanismo interno según el cual una obra es o no literaria), llega a la conclusión de que quizás el problema esté en la misma distinción que sustenta la polémica: literatura frente a no-literatura. Es así como se cuestiona Todorov la existencia de una no-literatura que justifique la disyuntiva: “Interrogándome de esta manera acerca de la noción de literatura suponía ya adquirida la existencia de otra noción coherente: la de la “no-literatura”. ¿Acaso no es mejor comenzar por cuestionar esta última noción?” (1996: 21). En efecto, si tomamos en consideración la funcionalidad y la estructura, podemos concluir que todo discurso es ficcional, representativo, y que todo discurso tiene una estructura sistemática que obedece, en última instancia, a las reglas del lenguaje.

Junto con la noción de literatura, nos encontramos con la no menos polémica clasificación de los géneros literarios. El propio Todorov, aunque disiente de Blanchot, que sentencia la desaparición de los géneros, afirma que “sería incluso un signo de

auténtica modernidad en un escritor no obedecer más a la diferencia entre los géneros” (1996: 47). Todorov, sin embargo, sostiene que los géneros siguen existiendo pero que se han ido reemplazando a lo largo de la historia: “No se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario” (1996: 49). Genette (1988), por su parte, advierte los géneros son categorías empíricas y que no son ajenos a la historicidad, a la especificidad del momento presente. Para Bajtín, que diferencia entre géneros primarios y secundarios, es la síntesis entre la propia función expresiva típica de cada género y los ecos de los matices ajenos e individuales la que configura la elección y las características de un tipo determinado de discurso (Bajtín, 2009: 279). Derrida sostiene que, si bien los géneros, como codificación de las propiedades discursivas, siguen existiendo, no podemos plantear una relación unívoca texto-género puesto que en un mismo texto tienen cabida muchos géneros: “Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d’un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n’est jamais une appartenance” (1986: 264). Y Blanchot, en una vuelta de tuerca más, niega la pertenencia de la literatura a ningún intermediario, a ningún género:

Sólo importa el libro tal y como es lejos de los géneros, fuera de las designaciones, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las que se niega a colocarse y a las que deniega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro no pertenece ya a un género, cualquier libro depende únicamente de la literatura, como si ésta ostentase de antemano, en su generalidad, los secretos y las fórmulas exclusivas que permiten dar a lo que se escribe la realidad de libro. Todo sucedería, por tanto, como si al estar los géneros disipados, la literatura se afirmara sola, brillara sola en la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicada, como si hubiera en ella por tanto una “esencia” de la literatura (Blanchot, 2005: 237).

Aun si aceptamos la desaparición del género como puente entre el libro y la literatura, parece evidente que seguimos teniendo un problema de carácter ontológico: la Literatura, en mayúsculas, entendida como esencia última del libro. El propio Blanchot parece ofrecernos una posible respuesta cuando dice que “la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o por reinventar” (2005: 237). Este es, efectivamente, el devenir de la literatura moderna: “hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura”, como recuerda Todorov a

propósito de Blanchot (1996: 48). Es por ello que difícilmente podemos sostener que exista la Literatura en el objeto-libro cuyo desarrollo consiste en el cuestionamiento del propio concepto: “una obra nunca puede darse como objeto la pregunta que la arrastra” (Blanchot, 2005: 237).

Claudio Guillén, en *Entre uno y lo diverso* (2005), también reflexiona sobre la cuestión de los géneros literarios como problema irresoluto y fecundo que ha dado lugar, en distintas épocas de la historia, a diferentes planteamientos, siendo el de los formalistas rusos –cada género como agotamiento de modelos anteriores– el más influyente en el siglo XX. Esta concepción lineal de la historia y de la literatura se desactiva, en cambio, si entendemos el género como modelo estructural o mental que, siguiendo a Jaus, funcionaría como modelo “ideal” que produce en nosotros, según el género esperado, unas determinadas expectativas. Unas expectativas que, si se ven frustradas, provocan un efecto determinado en el lector, como ocurre en el caso de Maillard, que, dilapidando desde dentro el propio género al que se adscriben sus libros, nos rompe constantemente nuestras expectativas de recepción. Su escritura es, en este aspecto, un acto de contradicción, un cuestionamiento del género y de la literatura misma como sustancia. De alguna manera, podemos entender, según dice Guillén, que la autora está introduciendo en el propio género el germen de su disolución, porque

hay autores que luchan, por decirlo así, contra el cuerpo del género que utilizan, introduciendo en él unos anticuerpos. La dicción da entrada a su contradicción. No todos los géneros conviven pacíficamente dentro de una sola obra sin que se ponga en tela de juicio la integridad del conjunto; o de la literatura misma como tradición e institución. Esto es precisamente lo que tantos vanguardistas buscaban. Hay convenciones y tradiciones que chocan y tropiezan y entran en colisión las unas con las otras. Entonces el género tiene en contragénero dentro de sí (2005: 169).

La pregunta irresoluta de la que venimos hablando no es ajena a Maillard, que se cuestiona en muchas ocasiones sobre la condición de literariedad de sus propios textos, a los que no le gusta etiquetar con el concepto de Literatura. “¿Y qué hay del sentimiento? /¿Debería haberlo? /¿Es poesía el verso que describe / fríamente aquello que acontece? /Pero ¿qué es *lo que acontece?* (*Matar a Platón*: 19)”, se interroga en *Matar a Platón*, justamente su poemario más ‘narrativo’ y más ‘cinematográfico’. Precisamente por este germen contra el propio género que integra *Matar a Platón*, bien podría, siguiendo el

ejemplo de Diderot en su famoso cuento *Ceci n'est pas un conte* (1772), llevar el siguiente título: *Ceci n'est pas un recueil de poèmes*.

La obra, arrastrando el interrogante sobre sí misma, está, en este sentido, decidiendo sobre el propio concepto de literatura, aplazándolo *ad infinitum* mientras se sigan tejiendo textos que, herederos siempre del lenguaje, sigan tensando la cuerda y discutiendo su propia naturaleza. El concepto de literatura, como todos los conceptos, pertenece al ámbito de la metafísica y tiene como condición *sine qua non* ser siempre idéntico a sí mismo obviando, por tanto, cualquier singularidad, cualquier diferencia. En *Escribir*, poema extenso que sigue al poemario *Matar a Platón*, Maillard vuelve a preguntarse de forma desgarradora sobre esta cuestión:

escribir

¿y no hacer literatura?

...

¡y qué más da!

hay demasiado dolor

en el pozo de este cuerpo

para que me resulte importante una cuestión de este tipo.

Escribo

para que el agua envenenada

pueda beberse (*Matar a Platón*: 89).

Escribir y no hacer literatura, nos dice Maillard, mostrando su indiferencia ante una cuestión de este tipo. La Literatura o el Arte, tal y como lo entendemos ahora, no es algo que haya existido siempre, y así nos lo recuerda la autora en varias ocasiones. Para Maillard, la literatura engorda el ego, contrariamente a lo que proponía Basho para el poeta —adelgazar el corazón del poeta para integrarse en las cosas—, mientras que quien escribe está ocupado en el objeto o asunto al que presta atención. Así lo expresaba Maillard en una entrevista con Paula Kuffer: “La intención del que escribe es la de decir algo que le parece importante: la intención del que hace literatura es pasar a la historia,

hacerse una identidad valiéndose de algo (la literatura) que se supone que tiene valor para los demás” (en Kuffer, 2005: 70). En este proceso ególatra, la literatura, engullida también por el sistema de consumo, se profesionaliza poniéndose al servicio de grupos cerrados movidos por intereses económicos (subvenciones, ayudas, etc.) y se pierde, de este modo, la función de mediación y de ejercicio que tenía un género como la poesía en el pasado. Octavio Paz lo explicaba así en *El arco y la lira* (1973):

Muchos poetas contemporáneos, deseosos de salvar la barrera de vacío que el mundo moderno les opone, han intentado buscar el perdido auditorio: ir al pueblo. Sólo que ya no hay pueblo: hay masas organizadas. Y así, “ir al pueblo” significa ocupar un sitio entre los “organizadores” de las masas. El poeta se convierte en funcionario. No deja de ser asombroso este cambio. Los poetas del pasado habían sido sacerdotes o profetas, señores o rebeldes, bufones o santos, criados o mendigos. Correspondía al Estado burocrático hacer del creador un alto empleado del “frente cultural”. El poeta ya tiene un “lugar” en la sociedad. ¿Lo tiene la poesía? (1973: 49).

El poeta, todavía bajo el yugo del romanticismo, se dice a sí mismo y engrandece así la sensación de identidad. Además, teniendo en cuenta que la individualidad es uno de los valores más importantes de nuestra sociedad, podemos decir en este sentido que el poeta tiene un lugar importante en ella. “¿Lo tiene la poesía?”, se pregunta Octavio Paz. ¿Qué hay del poema? El que escribe, en cambio, se dice a sí mismo para decir el mundo, con un fin exterior. Por esto, Maillard, que sigue a Derrida, insiste en la diferencia entre la actitud *poiética*, relacionada con la construcción y el artificio (con el yo), y la actitud *poemática*, relacionada con la actitud de recepción hacia el mundo: la del erizo para Derrida y la del caracol, que sale cuando las circunstancias son adecuadas, para Maillard (*En la traza*: 38).

El que escribe poemas, siguiendo con la metáfora del caracol, tendrá que hacerlo solamente si antes se ha dispuesto para recibir, para atender y para dejarse penetrar por lo percibido, concentrándose en lo observado. Estas son las circunstancias propicias. Todo lo demás: naderías que solo añaden palabras que, hinchando el mí, esconden el nos. “El poeta –dice Maillard en una entrevista– es un caracol. Su aprendizaje no es la métrica, sino la humildad” (en Hernando, 2014). Curiosamente, la del caracol es también la analogía que hace Octavio Paz cuando habla del poema, cuya desnudez concreta es la vía de acceso al sonido universal: “el poema es un caracol en donde resuena la música del

mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (1973: 13).

Escribir y no hacer literatura, decía Maillard en los versos antes citados. Esta es la diferencia, según dice la autora, entre sus primeros libros y los últimos: “En mis primeros libros intentaba hacer literatura; en los últimos, intento no hacerlo” (en Hernando, 2014). Maillard aspira, así, a hacer cada vez menos literatura para enflaquecer el ego y poder entregarse a lo otro, haciendo de la escritura un medio útil, una puerta de acceso hacia fuera y no una compuerta para la trinchera del yo, hacia dentro.

De los versos de *Escribir*, emana un dolor intenso<sup>14</sup>, que quiere conectar con el dolor de todos y que encuentra el cauce en esta palabra-grito que encontramos en todo el poema y que deja entrever la idea de la escritura como estrategia de supervivencia, como herramienta de distancia y de control. Es la manera que tiene la autora de ordenar las imágenes y de hallar cobijo en un refugio familiar, la escritura, que evite la caída: “Más seguro es quedarse aquí, tecleando. Un teclado esa algo conocido. Tienen un sonido particular, las teclas, cuando se pulsan. Reconocible” (*Husos*: 63). En este sentido, y así lo reconoce la autora en varias ocasiones, el material con el que trabaja es siempre el de su vida: “No hay en mis escritos otra trama que la de mi propia vida. Mi escritura se traza en tiempo real” (*Bélgica*: 129).

La escritura de Maillard se traza en tiempo real y, por ello, la forma del diario – que miente menos– le resulta especialmente útil: porque da cuenta de la temporalidad – por tanto la impermanencia – de sus reflexiones y de la subjetividad perceptiva de quien las sustenta, siendo este *quién*, en su proceso de desintegración, el motivo mismo de la observación. De este modo, aunque la vida sea el material de escritura de la autora, no es su intimidad lo que hallamos en los textos que nos brinda. Así nos lo advierte en *Filosofía en los días críticos*:

Si después de esta lectura creéis conocerme, volved a empezar por la primera página. Todo lo que escribo es cierto, pero nunca vivirán más que dentro de ustedes mismos. Mi “intimidad”: lo que soy, está a salvo, como lo está la de todos: indescifrable. Nadie

---

<sup>14</sup> El poemario fue escrito durante el tiempo de convalecencia tras una grave enfermedad. Los versos “Escribir / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme”, así como “Escribo / para que el agua envenenada / pueda beberse”, son, como ha explicado la autora, literales. Si bien en toda la obra encontramos la traza autobiográfica de la autora (*Husos*, por ejemplo, es un libro de duelo por la pérdida de su hijo), no considero oportuno hurgar en estas cuestiones y otorgarles un peso que, desde mi punto de vista, nos alejaría del texto, que va mucho más allá en su propósito y, sobre todo, en nuestra recepción como lectores.

puede vivir la vida ajena. Nadie podrá saber cómo soy bajo lo que escribo, de la misma manera que no puedo saber cómo es quien me lee, bajo su lectura (*Filosofía en los días críticos*, frag. 341: 222).

Lo que encuentra el lector no son, pues, relatos de vivencias personales, aunque aparezcan destelladas, sino una mirada que se contorsiona y se observa a sí misma, en un ejercicio de conciencia volcado en la propia mente<sup>15</sup>. Este ejercicio de conciencia, que nace como observación de los modos senti-mentales, halla una modalidad de expresión particular en cada obra. La mirada observadora, que cambia de foco en función de la etapa de escritura, se ajusta rítmicamente al propio proceso de observación. Este encaje sonoro es el que ocasiona que, si entendemos con Mallarmé que la obra pura implica la “desaparición elocutoria del poeta” y “ceder la iniciativa a las palabras” (2002: 126), el mensaje no sea otro que el propio ritmo con el que se manifiesta, como recoge en autor francés en su “Crise de vers”:

À savoir que la forme appelée vers est simplement elle –même la littérature; que vers il y a sitôt que s’accentue la diction, rythme dès que style. [...] Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l’indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d’une orchesration, qui reste verbal (1943: 214).

Esta identificación que hace Mallarmé de la literatura con el ritmo, de la lengua con una orquestación verbal, nos ofrece un buen punto de comparación para empezar a desenredar la problemática planteada antes sobre los géneros literarios y sobre la propia literatura. En efecto, la escritura de Maillard está íntimamente relacionada con el ritmo, con la elección de una cadencia determinada acorde con la cadencia senti-mental. Es justamente la disposición rítmica de los textos, y no tanto los temas que se planteaban ya desde *Hainuwele*, la que hace que una forma de dividir la obra maillardiana sea hablando de dos grandes bloques, con *Matar a Platón* como punto de inflexión. Es a partir de este momento cuando la fragmentación de ‘lo real’ y la condición ilusoria de la identidad, que se apuntan como decíamos ya en sus primeras obras, se empiezan a cocinar en la misma

---

<sup>15</sup> Es así como entiende Maillard su propia escritura, como explica en una entrevista en *El País*: “Mi escritura siempre ha sido un ejercicio de conciencia. La observación como uno más entre los actos de conciencia posibles, como pensar, calcular, imaginar, sólo que éste con un objeto peculiar: la propia mente” (en Arroyo, 2011).

raíz de la lengua, haciendo del texto un espacio permeable en el que la palabra, convertida en balbuceo, va cediendo terreno al (casi) silencio.

Cuando hablamos de ritmo y leemos la obra de Maillard desde este prisma lo hacemos atendiendo a varias dimensiones del término, que vamos a ir desgranando a continuación: la concepción del ser como suceso, como advenimiento; el movimiento compasivo como encaje vibratorio con el ritmo de otros seres; la palabra poética como expansión sonora de un origen colectivo y la composición entrecortada que adviene cuando, forzando palabras-conceptos, el lenguaje se descubre hueco.

En sintonía con pensadores de la posmodernidad como Vattimo o Deleuze entre otros muchos, Maillard conecta con la idea del ser como suceso, como trayectoria que no está dada de antemano sino que se va construyendo con el movimiento, en función de la interconexión entre puntos que se modifican entre sí. Entendido el mundo como proceso vibratorio, en la línea del origen condicionado del que habla el budismo, el individuo se considera también como un suceso temporal que, como cualquier otro, no tiene ninguna consistencia aisladamente. De este modo, “Cada ‘yo’ ha de ser visto como una trayectoria que converge con otras, las notas de una pieza musical o la vibración a la que hemos denominado ‘mesa’” (*Contra el arte*: 205).

Percatarse de este estar-siendo en el que nos movemos exige un aprendizaje de la mirada *ciega* en el que la escucha será más importante que el discurso, la atención silenciosa más importante que la distancia nominal entre lo uno y lo otro. En este aprendizaje se situaba aquella joven Hainuwele, enamorada del Señor de los bosques, en un poemario que describe justamente un trayecto amoroso que deberá culminar, después de haberse multiplicado en todo lo observado y de haberse (des)integrado en la vibración del bosque, en la pérdida del propio nombre: “Hainuwele ha de perder a Hainuwele” (*Hainuwele y otros poemas*: 91). Y, con la pérdida del nombre (el propio y el del amado), se desactiva la distancia, la dualidad sujeto-objeto en la que se ha instalado el Occidente postcartesiano. Si bien es cierto que en el poemario se nos habla de la pérdida del nombre, no deja de ser paradójico que lo haga por medio de un verso largo y descriptivo cargado, precisamente, de lengua, aunque revestida con bellas imágenes y metáforas. En este sentido, considero que podemos equiparar el trayecto-renuncia que hace Hainuwele hacia el Señor de los bosques, en la microestructura del poemario, con el que hace Maillard en la macroestructura de su obra: de *Hainuwele* a *Cual*, los dos alteregos de la autora, hemos perdido nada menos que los nombres.

A falta de substantivos –de sustancias, de sujetos, de *quiénes*–, la escritura de Maillard sufre un proceso de adverbialización, de despersonalización. Los adverbios se sustantivan y los verbos se despersonalizan, se reducen a infinitivos desnudos sin argumento temático, sin agente que los ampare. Tanto es así que en *La tierra prometida*, un singular poema-plegaria que funciona a modo de conjuro, no encontramos más que adverbios con un único verbo en subjuntivo que se va repitiendo (sea posible) y algunos nombres intercalados (en rojo) de especies en peligro de extinción:

Tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez  
aún apenas sea posible nunca tal vez aún  
apenas sea posible nunca tal vez aún apenas  
sea posible nunca **lobo** tal vez aún apenas sea  
posible nunca tal vez aún apenas sea posible  
nunca tal vez aún apenas sea posible nunca  
**musaraña** tal vez aún apenas sea posible [...] (*La tierra prometida*: 7).

El poema funciona, como vemos, a modo de conjuro. No es el único ejemplo que encontramos en Maillard de este uso de la palabra en su dimensión ritual, como acción. En el caso de *La tierra prometida*, la repetición ejerce una función de invocación y de convocación que, como sostiene Octavio Paz, asemeja el papel del poeta con el del mago: “Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines” (1973: 52). El compromiso del que escribe, como comentábamos antes al hablar de la función exterior del poema, es un compromiso colectivo. Y el ritmo repetitivo, que es lo que queda del poema si lo desnudamos de artificio, tiene el poder de conectarnos con nuestro origen arquetípico, universal y compartido: “por obra de la repetición rítmica el mito regresa” (1973: 63).

Para este camino de reconexión que pretende Maillard, el adelgazamiento lingüístico, que es a la postre un adelgazamiento del yo o del mí, utilizando el término de la autora, es imprescindible. Y el movimiento que marca la pauta es el desliz. Del deslizamiento, relacionado con la noción de superficie, habla en muchas ocasiones Maillard, que entiende que es el trayecto hacia lo otro el que teje la urdimbre al mismo tiempo que la desteje:

En la superficie de la superficie. Me deslizo. Deconstruyo. Deshago los nudos del tejido. La trama queda indemne. Soy Penélope de noche. Pero no para esperar, no. Para pasar. Para seguir pasando. Me perpetúo sin creerme, sin creer en mí. Soy mi sombra, la que pasa por encima de mí, la que lo roza todo, la que no deja huella (*Filosofía en los días críticos*, frag.292: 196).

El deslizamiento, como trabajo de deconstrucción, permite el paso por la superficie, haciendo de la propia existencia un punto fugaz que, como dice Maillard, no deje huella, no se solidifique en la trama. Consciente de que cuando escribe anda en superficie –incluso cuando habla del abajo–, la autora va modulando las palabras según los golpes del ánimo, *les coupes vitales* como leíamos en la cita de Mallarmé. Es esta modulación, como venimos defendiendo, la que dota a los textos maillardianos, especialmente a partir de *Matar a Platón*, de una gran coherencia estética. En esta evolución textual, se acompasa progresivamente un pensamiento en ruinas con una palabra cortante, un sentimiento compasivo, de apertura hacia el otro, con una palabra porosa que nos invita al silencio.

En los poemarios primerizos de Maillard, como *Hainuwele* o *Poemas a mi muerte*, escuchamos una voz cuyo origen conocemos: un alterego femenino en el primer caso y diferentes personajes líricos, siendo la muerte personificada uno de ellos, en el segundo. Aunque con matices estilísticos y temáticos distintos, en ambos casos hay *alguien que dice algo* de un modo más o menos usual, que en el caso que nos ocupa toma la forma del verso libre. La voz, aunque canta la integración o asimilación en lo observado, es unitaria, si bien va cambiando el quién hablante en los poemas. Es a partir de *Filosofía en los días críticos*, donde ya se entrevé la figura de un observador distante volcado en los propios procesos de la mente –la de quien escribe y, por extensión, la del lector–, cuando los recursos expresivos se van amoldando a la subversión del platonismo con la que se compromete la autora. De *Filosofía en los días críticos*, interesa destacar en este punto el ritmo entrecortado, con escasez de verbos conjugados, que predomina en la lengua de varios fragmentos del cuaderno. Los fragmentos, que el lector recompondrá según el universo metafórico planteado por la autora y según su propio horizonte de expectativas, ya son, por definición, una muestra de un pensamiento entrecortado, diseminado, marcado subjetivamente por las fluctuaciones anímicas de quien escribe. Y la lengua, sobre la cual se empieza a extender una sospecha que va a marcar toda la obra maillardiana a partir de este momento, da cuenta de esta diseminación por medio de

recursos estilísticos como por ejemplo la escisión interna de términos, la repetición o la autorreformulación:

Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, mi piel donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes; yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el roce, la ternura, los labios, la presión, el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro, yo-mi carne agradezco el tiempo, tu tiempo, tu estatura, la indagación de tu cuerpo, agradezco la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento, el amplio receptáculo de mis urgencias, agradezco, yo-mi alma, yo que broto por mis poros con el sudor de la tarde, alma-yo que descendiendo la escala temblorosa de este cuerpo, agradezco este cariño que tiene la forma de tus dientes y que me inunda toda y no sé donde termina mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...

¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú? (*Filosofía en los días críticos*, frag. 162: 120).

Este fragmento que hemos seleccionado como ejemplo es justamente uno de los que Maillard desliza de un libro a otro, del diario al poemario<sup>16</sup>. Del diario nacen las respectivas segundas partes de dos poemarios: *Conjuros* y *Lógica borrosa*. Más allá de las conexiones temáticas (el tema del deseo amoroso, principalmente), interesa señalar aquí que, si bien el ritmo de *Conjuros* –verso largo, descriptivo y con pausas acordes a las pausas gramaticales– no aporta cambios estilísticos sustanciales, sí lo hace *Lógica borrosa*, que hace del verso breve y despojado y del encabalgamiento sintáctico recursos esenciales que van a marcar la pauta ético-estética de su obra posterior. Veámoslo en el fragmento inicial de uno de los poemas de *Lógica borrosa*, tomado también de uno de los fragmentos de *Filosofía en los días críticos* (frag.193):

Sin embargo,  
sin embargo,  
sin embargo... No me  
fío de mí. Nada es  
permanente. Menos  
lo es la palabra. Esto  
tampoco,  
esto tampoco. No me fío,  
no te fíes de quien

---

<sup>16</sup> En el capítulo 2 se abordan estos trasvases y las implicaciones que tienen en la estructura de la obra de Maillard. Para una visión general de las conexiones entre diarios y poemarios, ver anexo 2.

dice, de quien  
habla, de lo que se  
dice, de lo que dices,  
de lo que digo,  
no me fíes, no te fío (*Lógica borrosa*: 33).

La asfixia rítmica repetitiva de *Lógica borrosa* remite al tándem *Husos-Hilos* en el que, de forma mucho más sistemática y elaborada, Maillard lleva a cabo una experimentación formal con el propio lenguaje, que no difiere, como ya hemos visto, de la experimentación con el pensamiento. Los trasvases de *Filosofía-Lógica borrosa* son seguramente mínimos en cuanto a la implicación conceptual, a diferencia de los de *Husos-Hilos*, pero sí son importantes en lo que atañe a la variación rítmica, propiciada en gran parte la sintaxis encabalgada. Este quiebre sintáctico nos precipita por los versos y favorece la oblicuidad de la que hablábamos antes: algo inenarrable, oblicuo, sucede en el abismo entre verso y verso. Es en este punto abismal, que se explota mucho más en obras posteriores, donde se nos obliga a prestar atención a las partículas lingüísticas que, de tan incorporadas, no vemos. Y para percatarnos de ello, el que escribe está obligado a cuestionarse la lengua a partir de las posibilidades que la propia lengua permite, llevándola al límite, forzando la sintaxis, como decía Mallarmé. Asimismo, aunque las variaciones de los fragmentos del cuaderno y del poemario no sean sustanciales, la situación comunicativa es cada vez diferente y la recepción del lector, su acompañarse con lo leído/escuchado, es necesariamente distinta. Así lo explica Maillard en el librito que acompaña a *Cosas de Cual*, recopilatorio de poemas de *Cual*: “Un poema es una cosa que al ser recibida deviene situación y ocurre musical y textualmente a un tiempo”<sup>17</sup>.

De este aliento musical del texto habla Maillard a propósito de *Hilos* y de *Cual* cuando reconoce que el espacio sonoro de *Hilos* tiene la impronta del cuarteto para piano y cuerda de Morton Feldman, que también tuvo relación con Samuel Beckett, a quien le pidió que colaborara con él en la ópera que llevó por título *Neither*. El ritmo entrecortado de *Hilos*, según Maillard, está marcado por la suspensión minimal del cuarteto de Feldman y *Cual* es un texto “tan neutro como las gotas atonales que se compone”. Se pregunta Maillard, en relación con esto, “Y si una pieza musical puede dar cuenta de una obra pictórica, ¿por qué no podría el poema representar una obra musical? ¿Por qué no podría inscribirse en las mismas pautas?”. Esta visión sinestésica, fundamental en la obra

---

<sup>17</sup> Las páginas correspondientes a este libro no están numeradas y, por tanto, en las citas tampoco aparece el número de página.

maillardiana, entronca con la importancia que le da la autora, cuya impronta oriental conocemos, al sonido, a la asimilación del mundo como proceso vibratorio y de la palabra poética como resonancia. Así lo entendía también Paul Valéry, quien concebía el estado poético como una *sensación de universo* a la que llegamos a través de la percepción relacional que, por analogía, remite a la resonancia universal. Así, según dice el autor francés, los elementos que relacionamos “se encuentran [...] *musicalizados*, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro” (Valéry, 1990: 137).

El poema puede, efectivamente, representar una obra musical porque el poema ocurre sonoramente y, siguiendo con la sinestesia, la música se puede tocar no solo en el sentido convencional (interpretarla instrumentalmente) sino también en el sentido táctil, muy importante también en Maillard. Así lo describe bellamente Clarice Lispector en este fragmento:

Veo que nunca te he dicho cómo escucho música: apoyo levemente la mano en el fonógrafo y la mano vibra y transmite ondas a todo el cuerpo: así oigo la electricidad de la vibración, sustrato último en el dominio de la realidad, y el mundo tiembla en mis manos (Lispector, 2008: 13).

Volvamos ahora a Maillard. Hablábamos del ritmo entrecortado de *Hilos*, que es heredero del de *Husos* (parte del poemario es una reelaboración de fragmentos de *Husos*). En ambas obras, y también en *Cual*, rastreamos una estrategia gramatical de despersonalización, acorde con la voluntad de desactivación del sujeto que planea en toda la obra, y ambas representan, desde mi punto de vista, la cumbre de un sistema de escritura basado en la sospecha lingüística llevada al extremo. La expresión es breve, seca, entrecortada. Los recursos como la repetición, la desmembración de términos, la intercalación de interrogantes, la reformulación o la contradicción se incrementan dando lugar a un ritmo extenuante que, una vez más, está en sintonía con el pensamiento que transpira: si flaquean los conceptos, la idea de un yo como agente último, deben flaquear también las palabras, pues, al fin y al cabo, son ellas las que los soportan. La debilidad del pensamiento conceptual se traduce, así, en una fluctuación de palabras nauseabundas, balbucientes, que cortan el aliento:

[...]  
Habrá que levantarse. Aunque sin  
saber para qué. Sin saber  
tampoco el para qué el para qué.  
Levantarse y dar vueltas en esta  
habitación. O también, cambiar de ha-  
bitación. Pero no. Más seguro es  
quedarse aquí, tecleando. Un teclado  
es algo conocido. Tienen un  
sonido peculiar, las teclas,  
cuando se las pulsa.  
Quedar en lo reconocible.  
-¿Quedar?- Permanecer. Ya dije  
permanecer. Ya pregunté.  
Quedar es permanecer  
por menos tiempo.  
Siempre se puede partir.  
Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no. -¿Mente?-  
Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo.  
Partir es dar pasos  
Fuera de la habitación  
Con el hilo. El mismo hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno -¿uno? (*Husos*: 16-17)<sup>18</sup>.

Destacamos de este poema el *modus operandi* que predomina en todo el poemario: la interrupción. Leemos versos interrumpidos para un pensamiento interrumpido por esta autorrefutación extrema que sucede cuando el tejido, la trama, se empieza a agujerear porque se sabe en una contradicción irresoluble: querer salir de la conciencia siendo la conciencia misma la que habla. A partir de ahí, el texto se vuelca hacia sí mismo y se

---

<sup>18</sup> Transcribo únicamente una parte (la final) de este poemario de *Hilos* titulado “Hilos” para dar una pequeña muestra del aliento entrecortado del que hablábamos. En este poema se reformula un fragmento de *Husos* que citaba antes: “Habrá que levantarse. Aunque sin saber para qué. Porque sin saber tampoco para qué el para qué. Levantarse y dar vueltas en la habitación. O también, cambiar de habitación. Pero no. Más seguro es quedarse aquí, tecleando. Un teclado es algo conocido. Tienen un sonido particular, las teclas, cuando se pulsa. Reconocible” (*Husos*: 63).

desarrolla como pura hipótesis, como pura posibilidad, en una suerte de *hamletismo* textual, como dice Barthes en *El grado cero de la escritura* a propósito de la escritura de Mallarmé<sup>19</sup>. Así, como hace Hamlet dilatando su venganza, el texto se dilata, postergando un sentido que no llegará nunca. De ahí el balbuceo. De ahí la repetición beckettiana que nos asfixia con un incesante *déjà dit*. Los versos se interrumpen para intercalar la duda y andamos –aunque caducamente como leemos en el poema– a ritmo de síncopa, sosteniéndonos en una debilidad precaria que, en el caso de *Cual*, se convierte en precariedad física:

Cual a pasitos.  
Pequeñas sacudidas.  
Apresuradas. Tibias.  
Apenas la anchura de una  
losa, de media losa.  
De un pie, de medio  
pie. Huesos flexionados unos  
sobre otros, otros sobre el pie.  
Falanges encogidas.  
Artesanía del andar caduco  
asomado a su abismo: el filo de la acera. Ahí, detenido, cabeza  
a media tarde, inclinada.  
Temblor en la cintura.  
La mano sobre el fémur sosteniendo,  
perpleja,  
la vestimenta (*Hilos*: 151).

No hay en este poema ni un solo verbo conjugado. Y es que el tiempo del relato, que sí está presente en la primera etapa de la escritura maillardiana, es cada vez más insignificante en la segunda etapa: por su ausencia y por la falta de peso conceptual. La escritura del relato se sustituye por una escritura deíctica, en la que el espacio y el

---

<sup>19</sup> Barthes dice del escritor francés: “Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir” (1973: 77). La pregunta ya no es, efectivamente, sobre el ser sino sobre la palabra que (no) lo dice. Maillard, refiriéndose a la risa del sabio ante los dilemas metafísicos, también habla de Hamlet: “Si Hamlet hubiese sido capaz de reírse después de haber planteado la pregunta por el ser, la cuestión se habría disuelto” (*La razón estética*: 134). Esta distancia irónica que propicia la carcajada postmetafísica bien podría ser interpretada por Cual, este ser suspendido por debajo de sí con la maleta vacía: “Sentado en una piedra, Cual, / riendo” (*Hilos*: 161).

movimiento se despliegan para dirigir la lengua hacia su propia imposibilidad. En este desliz textual, que a mi modo de ver se produce sobre todo a partir de *Matar a Platón*<sup>20</sup>, la autora pasa de escribir melódicamente, a una mano si hacemos el paralelismo con el piano, a escribir armónicamente, a dos manos, simultaneando tiempos. Desdoblándose. Así, aunque limitado por la temporalidad del proceso de lectura, el lector lee una VOS subtitulada en *Matar a Platón* (Fig. 1), unas peculiares notas al margen en *Husos* (Fig. 2) y unos intervalos intercalados en *Bélgica*. Tendremos ocasión de abordar la especificidad intrínseca de cada desdoblamiento pero interesa señalar, por el momento, que este quehacer textual se enmarca en una suerte de *suspensión* del lenguaje, que queda pendido y perdido en estas variaciones que propone Maillard. Las palabras, esparcidas de este modo por las páginas, permiten apuntar al blanco, al hueco entre los poemas y los subtítulos, entre el fragmento y su nota *correspondiente*, entre la escritura y la entre-escritura. De este modo, como en las pausas creadoras y resonantes del jazz<sup>21</sup>, la obra se convierte, siguiendo a Blanchot, en “una rica morada de silencio” (Blanchot, 2005: 257).

---

<sup>20</sup> *Matar a Platón*, por tono, por ritmo y por temática, podría analizarse como un punto aparte en esta línea que estoy comentando. En efecto, sí hay en esta obra cierto componente de relato, narratológico. Sin embargo, la(s) historia(s) –contada por una voz significativamente fría y distante– que el lector lee en *Matar a Platón* está ahí como instrumento en un artefacto (VOS subtitulada) que tiene como función, precisamente, poner en cuestión la univocidad de la (versión de) la realidad que propugna la jerarquía platónica. Por ello, lejos de considerar que esta obra es un experimento aislado de la autora, me parece que es el primer eslabón de una cadena de experimentación textual que he calificado de coherencia ético-estética (*Matar a Platón – Husos – Hilos – Cual – La tierra prometida – Bélgica*).

<sup>21</sup> Del jazz habla justamente Maillard relacionándolo con la cuestión del placer estético, que surge precisamente en este espacio de aparición: “¿Qué placer es aquel que experimenta el oyente cuando la nota esperada, en una pieza de jazz, por ejemplo, no se da, cuando en vez de ella hay un hueco, un silencio aparente, sólo aparente, porque el oyente le ha puesto en el hueco, la ha oído mentalmente, participando así de la obra de manera más directa? ¿Placer del descubrimiento? ¿Placer de la participación creadora? Ese placer, intelectual en parte, es indudablemente un placer artístico” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 331: 217). En otra parte, Maillard retoma el mismo tema y dice: “Esta manera de equilibrar las composiciones mediante espacios llenos y vacíos no nos es del todo ajena. Un buen ejemplo es el del compás de jazz. Al seguirlo, completamos, con un gesto interior, los espacios que el músico deja vacíos. Los completamos con el ritmo sordo que se imprime, en los huecos, de forma más contundente aún que si se dejase oír. La fuerza de un blues reside en esto” (*Contra el arte*: 103).

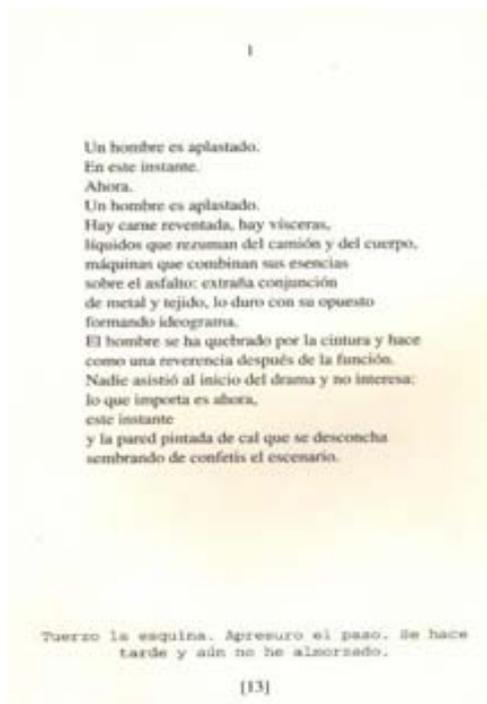


Fig. 1. Pág 13 de *Matar a Platón* (2004).

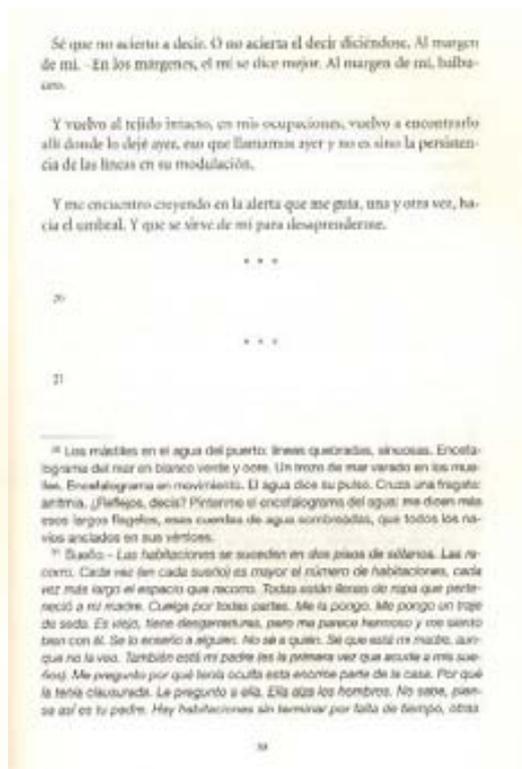


Fig. 2. Pág 39 de *Husos. Notas al margen* (2006).

La disposición espacial de los textos, como nos demostró magistralmente Mallarmé en *Un coup de dés* (Fig. 3), permite no ya contar una historia —caducaron las historias, caducaron los héroes<sup>22</sup>— sino simplemente mostrar. Mostrar la lengua como este espacio relacional de resonancias múltiples que se proyectan y que poco tienen que ver con la linealidad que conferimos al tándem significante-significado, a la trama o al argumento. El sentido, de haberlo, está en otro lugar. O en ningún lugar porque es del movimiento de donde puede brotar la calma, el silencio del que tanto habla Maillard. Un silencio que, paradójicamente, está propiciado por la palabra pero que no puede ocurrir dentro de ella: “Pero no hay silencio. / No mientras se dice. / No lo hay. / Hay hilo, / otro hilo. / La palabra silencio dentro. / Dentro de uno -¿uno?” (*Hilos*: 13-14).

<sup>22</sup> “La orina del héroe se ha secado” (*Hilos*: 187), escribe Maillard citando un verso de Blanca Varela.



Fig. 3. *Un coup de dés*, Stéphane Mallarmé

Las palabras d'*Un coup de dés* se mueven, se dispersan, se agolpan azarosamente propagando su propia insubstancialidad, su impermanencia; señalando su carácter eminentemente espacial. Esta propagación remite al sonajero de palabras del que habla Maillard en *Bélgica*, obra en la que el sonido, sentido a través del cual recupera sensaciones de la infancia, tiene un papel relevante: “Las palabras se abalanzan, inconexas, sin significado. A salvo, la resonancia. Imágenes sonoras desfilan y se prolongan imbricándose o, como lluvia de gránulos en un sonajero, agitándose” (*Bélgica*: 212)<sup>23</sup>. A salvo, la resonancia, nos dice Maillard, que, siguiendo la estela india, habla del mundo como sonoridad vibrante, como propagación sonora del primer sonido, de la primera exhalación. La palabra, sonora, se entiende de esta manera como resonancia armonizante:

En el vibrar se sitúa el poeta. En el vibrar con las cosas que, más que ser, están-siendo. Vibrando las prolonga el poeta en la palabra que las dice, que las dice-siendo. En la resonancia de la palabra poética que asimila el ritmo de lo que seduce. Así transmite la impresión el poeta, tal cual se da, para que pueda ser resonancia, en el ritmo. Porque el

<sup>23</sup> Más adelante, dice Maillard en este mismo sentido: “Un sonajero de palabras, este mundo. Ésa es la razón de que todo se agite y nada cambie. Fieles al dictado de las apariencias, delegamos en quienes hablan los gestos que serían necesarios” (*Bélgica*: 299).

ritmo no es el compás, sino la forma de ser de las cosas en su aparecer (*Contra el arte*: 138-139).

El ámbito del poema es el del sonido, porque cuando dejamos de prestar atención al significado de las palabras, podemos oír únicamente su musicalidad interna. De ahí la salvación por la resonancia de la que habla Maillard, quien, convencida de que somos música, halla en la escritura un ritmo que encaja con el suyo propio. Por ello, diferenciando entre música y sonido, afirma sentirse molesta por la música exterior, que generalmente entorpece la interior:

No me impongáis con vuestra música las formas del ánimo que no me corresponden. No me obliguéis a construirme entre los nudos que ya me son ajenos. Dejadme oír el sonido que hacen las ruedas del tren en las vías. No me arrebatéis el ritmo de otros seres que vibran más abajo (*Belgica*: 98)<sup>24</sup>.

La palabra, en su dimensión sonora, puede adquirir una dimensión ritual, de conjuro, de música compartida mediante la que, más que significar, podamos obrar. Tenemos ejemplos de ello en obras como *Conjuros*, *Escribir* o *La tierra prometida*. En *Conjuros*, aunque todavía lejos de este ajuste rítmico del que vengo hablando, Maillard utiliza una palabra cáustica abocada a la acción mediante la cual derruir castillos metafísicos, para no darle tiempo a la esfinge a formular la adivinanza. En *Escribir*, con un tono de letanía y repitiendo la estructura anafórica “Escribir (para)...”, la autora nos habla, como en otras ocasiones, de la escritura como grito de rebeldía, como estrategia de super-vivencia:

escribir  
como quien des-espera  
para cauterizar  
para tomarle las medidas al miedo  
para conjurar  
para morder de nuevo el anzuelo de la vida  
para no claudicar (*Matar a Platón*: 74).

---

<sup>24</sup> En este mismo sentido, afirma en una entrevista: “Somos música. Y nos interpretamos continuamente. Esto es algo que me parece cada vez más evidente. Por eso lo tengo cada vez más difícil para escuchar música exterior, la música (o el ruido) que se hace fuera perturba generalmente la mía” (en Guzner).

Escribir, entonces, como quien repite musicalmente una palabra hasta que deja de tener sentido o hasta que adquiere nuevos sentidos insospechados. Esto es lo que ocurre también en *La tierra prometida*, canto al llanto compartido, estructurado todo en base a la repetición adverbial. El adverbio, curiosamente taxonomizado como “categoría vacía”, es la partícula gramatical que mejor le sirve a la autora para señalar la vacuidad, la incompletitud de lo dicho, de lo que siempre quedará por decir o de lo que nunca podrá ser expresado. Los textos están poblados de adverbios, pronombres, preposiciones huérfanas, sin categorías llenas (verbos, sustantivos) a las que complementar. Porque la sustancia –el texto original al que referirnos, el sujeto al cual remitirnos– se *borrifica* dando lugar a una escritura marginal, sin techo, nómada, casi agramatical, que no acierta a decir, que hace del casi-decir su único pre-texto. En este viaje de *borrificación*, como en todos los viajes y especialmente en el caso de Maillard, se produce una síntesis pérdida-ganancia en la que el adelgazamiento lingüístico propicia un espacio –en la página y en la mente– para la aparición, para el advenimiento de una nueva sensibilidad que nos reconecte con lo que somos, colectivamente.

## 1.5. Conclusión

Hemos ofrecido, en este primer capítulo, una panorámica inicial que nos acercara a la especificidad de la obra que se aborda en este estudio. De cercos hablábamos en el primer apartado y, utilizando el propio tejido metafórico de la autora, se ha sostenido que estamos ante una obra que nos a-cerca, que anula los cercos. En primer lugar, porque difumina las fronteras entre géneros literarios, problematizando hasta el límite la propia distinción, y, en segundo lugar, porque *borrifica* los cercos lector – autora en aras de una lectura experiencial que nos integra, desde la forma, en el universo senti-mental que destila. La manera que tiene la autora de moverse por los textos es el deslizamiento, la oblicuidad, el sesgo, la entrelínea. Por ello, en el segundo apartado, dilucidábamos sobre las disquisiciones teóricas acerca de la literariedad y los géneros literarios para concluir que, si hay algún valor que permita organizar la producción de Maillard, es probablemente el del ritmo. Hemos desgranado esta cuestión en el tercer apartado, donde, mediante ejemplos extraídos de los textos de la autora, hemos querido mostrar la naturaleza rítmica de la evolución textual de Maillard. Una escritura-pensamiento que se

entiende, más que como una progresión, como un acompañamiento rítmico-sentimental, como ilustran estas dos citas con las que concluimos el capítulo:

Trazar en lo sólido para poder trazar más arriba. Literatura, no: la literatura embadurna, confunde. Añade (probablemente a eso aludía Platón. Tal vez). **Pero sí el ritmo.** Porque el ritmo permite el paso. Hace vibrar el límite y se hace porosa la membrana. A veces la adelgaza, al estirarse. –No veo lo que digo; no hay visión para lo que escribo. Lo que veo se va trazando a medida que lo escribo. Hago profesión de escritura –para sobrevivir (*Husos*: 28-29, la negrita es mía).

Mi escritura: testimonio de una disposición reflexiva (conciencia, llaman a eso) en su actividad sincopada. **El género literario es el producto selectivo de los diversos ritmos de la escritura.** Procedimiento computacional *avant la lettre*, resultado de la voluntad de orden, o su necesidad neuronal: la criba de las semejanzas, su hilazón sistemática (*Bélgica*: 87, la negrita es mía).

## CAPÍTULO 2

### UNA ESCRITURA HIPERTEXTUAL

No estamos ya en los tiempos en que se entendía que el lector debía ser guiado; antes bien, un texto ha de proponerse para que el lector descubra en él itinerarios posibles. La escritura ha de ser obra, ha de ser arte.

Chantal Maillard, *Bélgica*, 2011

#### 2.1. Introducción

La hilazón sistemática o la criba de las semejanzas. Así definía Maillard los géneros literarios en la cita de *Bélgica* con la que concluíamos el capítulo anterior. Y, hablando de la elección del discurso, añadía: “procedimiento computacional *avant la lettre*”. Efectivamente, cuando el lector se encara con los textos maillardianos siempre tiene la impresión de estar leyendo lo mismo pero de otra manera, de notar la huella de lo leído sin saber exactamente la ubicación –el texto– u origen que da lugar al eco. Los textos maillardianos se configuran, en este aspecto, como una red de versiones en la que el original resulta siempre inaccesible porque es justamente esta idea de originalidad la que se pretende desactivar con la práctica textual. Así, utilizando la metáfora de Edward Said, la escritura no funciona ya como una inscripción original, sino como un escrito paralelo o superpuesto, no como melodía, sino como una fuga (2008: 187). Lo escrito se despliega, como en una fuga, en distintas composiciones que giran sobre un mismo tema y su contrapunto. Siendo así, y el caso de Maillard es una buena muestra, la única manera de penetrar los temas será deslizándonos por las variaciones que se nos ofrecen.

El procedimiento de trasvase temático-textual entre los libros de la autora impele al lector a transitar por ellos en un sentido más profundo que el de la mera operación lectora: mover los ojos y pasar de página. Cabe matizar, sin embargo, que ni en la lectura más lineal, el proceso es tan simple, pues el lector siempre puede (y debe) ser, al fin y al

cabo, un saltimbanqui en búsqueda de sentido, de comprensión. Además, siguiendo a Bajtín, cabe recordar que cualquier texto es siempre polifónico y se da siempre como acción dialógica nunca concluida. Por tanto, en esta confluencia de voces, “Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto)” (Bajtín, 2009: 384). Se trata en este capítulo la particularidad del diálogo intertextual en la obra de Maillard. Un diálogo que es claramente consciente e intencionado por parte de la autora y que requiere una actitud determinada por parte del lector, quien, erigido en tejedor de textos, actúa, de un modo evidente, como (re)constructor.

Esta idiosincrasia lecto-escritora, nada trivial como se defiende a lo largo del estudio, es la que me ha hecho vincular el *modus operandi* textual de Maillard con algunas aportaciones –teóricas y prácticas– relacionadas con el hipertexto y la teoría literaria. Unas aportaciones que, manejando conceptos como la intertextualidad, la fragmentariedad o la descentralización, a menudo han trazado y trazan analogías con pensadores postestructuralistas como Barthes, Derrida, Foucault, Bajtín, Kristeva o Deleuze, entre muchos otros. Las aportaciones de algunos de los estudiosos del hipertexto (Aarseth, Landow, Liestøl, Borràs, entre otros) arrojan luz no solo sobre el hipertexto en soporte informático sino también sobre el hipertexto analógico, cuyas propiedades encuentran en el medio computacional un campo de experimentación potencial importante. En este sentido, son interesantes las reflexiones de George P. Landow, que explica que las teorizaciones postestructuralistas acerca de la fragmentariedad, la intertextualidad, la no secuencialidad, la descentralización, el rizoma, etc. suceden como *performance* en el hipertexto: “[...] Como las observaciones de Barthes y de Foucault sobre la muerte del autor, las de Derrida sobre la textualidad, las de Kristeva sobre la intertextualidad y tantas otras, esta fusión de los modos creativo y discursivo simplemente *ocurre* en el hipertexto” (Landow, 1997: 59).

Esta última afirmación de Landow enlaza con el aspecto de la obra maillardiana focalizado en este estudio: estamos ante una obra que intenta hacer lo que dice que piensa. Y lo que la autora dice que piensa se va diciendo cada vez menos porque simplemente *ocurre* en su obra. Esto se traduce, en la experiencia lectora, en un descubrimiento y análisis de los nexos a través de los que la autora confecciona, no caprichosamente, la obra. La vivencia del lector tendrá mucho que ver, por tanto, con una suerte de labor detectivesca en la que la relectura –o la multilectura– se erigirá en procedimiento insoslayable. En este sentido, escribe Laura Borràs, a propósito de la divisa de Nabokov que sentencia que “Un buen lector es un relector”, que

La contundencia de una afirmación como ésta no deja lugar a la duda: el espacio hipertextual en el que la lectura es fragmentada y no secuencial, la relectura se revela como la estrategia metodológica inevitable en la construcción de sentido (2005: 66).

El lector, a través de la relectura y del abordaje de las interrelaciones, se convierte, efectivamente, en un constructor de sentido. Porque el sentido no es ya algo que se nos revela sino algo que debemos producir a través de nuestros itinerarios de lectura. En el primer apartado de este capítulo (*Una hilazón sistemática*) se ofrece un primer bosquejo de las interconexiones globales en la obra de Maillard. En el segundo apartado (*Una escritura multilínea, fragmentaria y descentralizada*) se analizan, a la luz de las distintas propuestas teóricas, los rasgos de hipertextualidad más relevantes detectados en esta configuración de la obra: la fragmentariedad, la no secuencialidad y la descentralización. Finalmente, en el último apartado del capítulo (*Una madeja de textos para una madeja de voces*), se ejemplifica y se pone en relación esta hipertextualidad con el sustrato temático-metafórico de la autora para seguir deshebrando la madeja dominante de este estudio: la coherencia ético-estética de Maillard.

## 2.2. Una hilazón sistemática

La hilazón sistemática de la que habla Maillard, propia de todo proceso de producción textual, adquiere una dimensión especial –y espacial– en la globalidad de una obra que se estructura en forma de *matrioska*, por cuanto sus libros se integran los unos en los otros. Se integran no solo porque haya una repetición y reformulación temática en toda la obra, sino sobre todo porque formalmente algunos libros son reelaboraciones textuales, ampliaciones o versiones recontextualizadas de otros libros. La autora nos da su propia explicación de este proceso de trasvase textual en el prólogo de *Hainuwele y otros poemas*:

Estas reiteradas apelaciones entre mis libros de poemas y mis diarios son cualquier cosa menos arbitrarias. No sólo son una manera de salvar las fronteras que denominamos “géneros”, sino también y sobre todo los enlaces invisibles, las referencias que invitan al lector a convertirse en detective y a realizar los gestos que le llevarán de uno a otro, a reconstruir la trama en la que un poema es apenas el fragmento de una hebra (*Hainuwele y otros poemas*: 14).

El enlace temático-textual se produce a nivel macroestructural (entre libros) y también a nivel microestructural (internamente en cada libro), en forma de márgenes, desdoblamientos, subtítulos, intervalos e, incluso, imágenes (fijas, como en el caso de *La tierra prometida* o *Bélgica*; en movimiento, como el caso de *Cual*). En cuanto a la macroestructura y a las reelaboraciones textuales (diarios-poemarios), es destacable el trabajo de Lola Nieto (2009, 2013a), que hace un exhaustivo estudio de los trasvases entre *Husos* e *Hilos*, así como de otras reelaboraciones (*Filosofía en los días críticos – Lógica borrosa*; *Filosofía en los días críticos – Conjuros*; *Filosofía en los días críticos – Hainuwele y otros poemas*; *Diarios indios – Hainuwele y otros poemas*). A través de un análisis minucioso de las transferencias entre unos textos y otros (puntuación y ortotipografía, inclusión / exclusión de sintagmas, paráfrasis, alteración del orden de expresiones, aparentes sinónimos, fragmentos elididos, etc.), Nieto llega a la acertada conclusión de que “las depuraciones más singulares y repetidas entre las reelaboraciones son las que atañen a la forma verbal, en concreto, las que convierten estructuras personalizadas en expresiones impersonales, más exactamente, en enunciados *desubjetivados: lengualizados*” (2009: 206). Veamos un ejemplo:

Por la mañana, apenas despierta -¿acaso la mente deja de estar despierta bajo el sueño?-, apenas **despierta** yo -¿yo?- en la conciencia cotidiana, **se me ofrece** la mente revestida de uno u otro tema. Imágenes que forman historia **si se las acoge**. Si se las deja estar. **Si se las acompaña**. Si se sigue el hilo que la mente segrega por inercia o porque tal es su naturaleza (*Husos*: 42, la negrita es mía).

Apenas despierta –  
¿deja la mente de estar  
despierta bajo el sueño? –,  
apenas yo  
-¿yo?- apenas **despertar** en la  
conciencia cotidiana, se ofrece  
revestida de uno u otro tema.  
Imágenes que forman  
historia **si acogerlas**,  
**si acompañarlas** con el hilo  
que la mente segrega por  
inercia.  
[...]  
(*Hilos*: 47, la negrita es mía).

Por lo que respecta a los otros trasvases, cabe decir que son quizás menos significativos los cambios implementados, aunque la conexión temática es clara. En mi opinión, y coincido con Nieto, el vuelco más relevante es el de *Filosofía en los días críticos – Lógica borrosa*, con el poema “Sin embargo” (rescatado también en *Hainuwele y otros poemas*)

como cumbre. Digo que es el vuelco más relevante por la cuestión que desgranaba en el primer capítulo: el ritmo, el acompasamiento ético-estético. Gracias principalmente al encabalgamiento sintáctico propiciado por el verso, la lengua fragmentada, interrumpida, se amolda con las interrumpidas estancias de la conciencia, esas fluctuaciones mentales ilusoriamente continuas que bien podemos vincular con los husos de los que hablará Maillard años más tarde. Leamos el fragmento inicial:

Sin embargo, sin embargo, sin embargo... No me fío de mí. Nada es permanente. Menos lo es la palabra. Esto tampoco, esto tampoco, esto tampoco. No me fío, no te fíes de quien dice, de quien habla, de lo que se dice, de lo que dices, de lo que digo, no me fíes, no te fío. [...] (*Filosofía en los días críticos*, frag.193: 136).

Sin embargo,  
sin embargo,  
sin embargo... No me  
fío de mí. Nada es  
permanente. Menos  
lo es la palabra. Esto  
tampoco,  
esto tampoco,  
esto tampoco. No me fío,  
no te fíes de quien  
dice, de quien  
habla, de lo que se  
dice, de lo que dices,  
de lo que digo,  
no me fíes, no te fío.  
[...]

(*Lógica borrosa*: 33).

Observamos un desgaje de verbos pronominales (me / fío, se / dice), del verbo y su predicado (es / permanente) o del sujeto y su predicado (quien / dice). Observamos, de este modo, un verso corto y cortado que, colocando la propia gramática en el abismo (el del verso), la focaliza y la precipita rítmica y visualmente. Eso ocurre de la misma manera que se precipitan las estancias, esas moradas de la conciencia en las que, nos advierte Maillard, corremos el riesgo de quedar atrapados. Por ello, el verso tampoco se

quiere permanente (Esto tampoco / esto tampoco...) y se mueve, a ritmo de síncopa, *predicando con el ejemplo*, acompasándose con lo que dice.

Siguiendo con los enlaces macroestructurales, presento a continuación un bosquejo de las conexiones intertextuales de la obra maillardiana (ver anexo 2). Del diario *Filosofía en los días críticos* nacen dos poemarios: *Lógica borrosa* y *Conjureros*, que en un principio, como explica la autora, formaban parte de un mismo volumen, por el vínculo temático y por el parentesco con *Filosofía en los días críticos*. En las segundas partes de estos dos poemarios (*Una excusa para amar* en el caso de *Lógica borrosa*, y *Las lágrimas de Kali, la conjuradora*, en el caso de *Conjureros*), podemos encontrar reelaboraciones poemáticas de algunos de los fragmentos del diario. En *Conjureros*, además, hay un poema titulado “Lógica borrosa”, que coincide con el título del segundo de los dos poemarios. El caso del tándem *Husos-Hilos* es, probablemente, el más significativo. En el poemario *Hilos* hay un bloque que es el que constituyen los “Poemas- husos”, reformulaciones poemáticas de fragmentos del diario.

En la edición *Hainuwele y otros poemas*, aparte de recoger íntegramente el poemario *Hainuwele* (con algunas modificaciones), la autora incluye una selección de poemas de su primera etapa (*Poemas a mi muerte*, *Filosofía en los días críticos*, *Conjureros*, *Lógica borrosa*, *Diarios indios*), algunos de los cuales aparecen también reelaborados. *Hainuwele*, uno de los alteregos de la autora, recorre en cierto modo todos los textos e incluso aparece mencionado en varios momentos; por ejemplo, en *Filosofía en los días críticos* (frag. 57, p. 44; frag. 63, p. 47) o en *Bélgica* (p. 105).

Del cuaderno *Husos*, concretamente de las dos últimas notas al margen (66 y 67, pp. 93-94), emerge el cuaderno *Bélgica*, en el que se desarrolla el tema del gozo apuntado en estas dos notas, que se desplazan al cuerpo principal del texto en *Bélgica*. Por otro lado, como explica Maillard en el prólogo de *Bélgica*, el primer viaje que hizo la autora para la confección del cuaderno aparece referido en una de las notas de *Husos* (nota 42, p. 28) y el tiempo entre el primer y el segundo viaje aparece en los capítulos 6 y 7 de *Husos*. Es en el capítulo 7 de *Husos* donde encontramos por primera vez el motivo de la carretilla (nota 61, p.90), detonante del viaje. Fue también en uno de estos viajes a Bélgica donde nació el alterego Cual, que da título a la segunda parte del poemario *Hilos (seguido de Cual)*. Lo explica Maillard en el librito *Cual, emergencia y suspensión*, incluido en el volumen *Cual*, publicado en 2009 por el Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación de Málaga. En este se incluye una selección de poemas de Cual y algunos inéditos, junto con un DVD con una película y una recopilación de poemas (de *Hilos*, *Cual* y algunos inéditos) recitados por la autora.

Recientemente, Maillard ha publicado *India* (2014), donde la autora recoge varios textos relacionados con la experiencia extraída de sus viajes y sus investigaciones. El volumen reúne textos escritos entre 1987 y 2012 y la selección es plurigenérica, puesto que nos encontramos con escritos autobiográficos, poéticos, ensayísticos y críticos. Esta amalgama genérica permite, según Maillard, decir el mundo desde distintos puntos, ampliando así las posibilidades expresivas: “Cada una de ellas [tipos de escritura] responde a una manera de dialogar con la realidad, de provocarla, recibirla y expresarla, por lo que reunir las permite ofrecer ángulos y derivas que podrán ayudar a imaginar la complejidad del mundo descrito” (*India*: 14). Los textos escogidos, publicados en obras independientes (poemarios, diarios, ensayos, artículos, etc.) adquieren, en esta nueva recopilación, una dimensión contextual nueva que, en mi opinión, nos permite comprender el viaje de desencanto experimentado por Maillard y que tiene mucho que ver con el poder colonizador de la globalización. Mediante esta colonización, los pueblos –aquellos en cuyo aprendizaje quería adentrarse la autora con sus viajes– acaban contándose como nosotros los hemos contado, con-vencidos con nuestras abstracciones (*India*: 777-799). Es lo que tan bien supo explicar Edward Said en su *Orientalismo*, donde definió la orientalización de Oriente como un discurso de poder mediante el cual manipular y dirigir Oriente desde un punto de vista militar, político, social, científico e imaginario. “El orientalismo –escribe– expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales” (2004: 20). Denunciar este tipo de discursos es, según Maillard, una de las funciones del arte contemporáneo que, y en eso coincide también con Said, no debería ser una actividad aislada –sin esa función específica, social, que perdió con el proceso de mercantilización–, sino un acontecimiento integrado en el mundo, y por tanto, comprometido.

La obra de Maillard está, como vemos, repleta de encrucijadas temáticas, cronológicas y textuales. Este es motivo por el cual nuestra lectura no puede más que atravesar todos los textos, espacialmente, para tratar de ver las conexiones y conferirles un sentido –cambiante y dependiente, claro está, de quien realiza las conexiones y del momento en que lo hace–. De este modo, el centro, el punto de referencia para las conexiones, se va desplazando topográficamente atendiendo a las fluctuaciones del lector. La noción de tiempo secuencial –pese a la evidente limitación que la lectura, siempre lineal, impone– se dinamita y se substituye por la noción de espacio y de

movimiento. De ahí la idoneidad de pensar en un formato hipertextual para ilustrar los enlaces y permitir acceder con más facilidad a esta composición espacial (ver una pequeña muestra en los cuadros del anexo 2).

Pasemos ahora a los enlaces microestructurales. Destacamos, para ello, seis de los libros de Maillard: *Filosofía en los días críticos*, *Matar a Platón*, *Husos*, *La tierra prometida*, *Cual* y *Bélgica*. En cada uno de ellos, por las diferentes razones que detallo a continuación, detectamos resonancias textuales que no son, como tampoco lo eran en el caso de los enlaces macroestructurales, banales.

Del diario *Filosofía en los días críticos*, destacamos la estructura fragmentaria –que ya exige, en sí misma, una labor de reconstrucción por parte del lector– acompañada de una propuesta de itinerarios en el epílogo, unos “mapas de senderismo” (*Filosofía en los días críticos*: 252) como los denomina la autora. Siguiendo la numeración de los párrafos, Maillard propone los siguientes recorridos temáticos: historia personal entretrejida de sueños y de recuerdos (H/S), filosofía del yo o de la conciencia (FC), método de observación de los contenidos mentales (M), destrucción sistemática de los castillos metafísicos (M/K), trama amorosa (AM), miscelánea de fragmentos propiamente filosóficos (F), pensamiento cíclico (PC), contemplación poética (P), escritura en general (E). Desde esta lógica del fragmento, los recorridos, además de los propuestos por Maillard en este epílogo, son de una potencialidad combinatoria infinita. Asimismo, la estructura diarística permite combinar, resquebrajando la lógica de los géneros una vez más, fragmentos de naturaleza muy diversa: relato de anécdotas personales, sueños, fragmentos poéticos, de reflexión filosófica, de comentario de obras literarias, exégesis de citas, etc.

Del poemario *Matar a Platón*, que tiene su particular contestación textual en el poema extenso *Escribir*, como ocurre con *Hilos* y *Cual*, nos interesa resaltar ahora la peculiar función de los subtítulos. Unos subtítulos que no glosan ni traducen porque recrean una historia que parece ser la misma y otra simultáneamente, como en las variaciones de la película *Rashomon*, de Kurosawa (1950), en las que los testimonios relatan un mismo hecho (aparentemente objetivo) con historias contradictorias pero ciertas. De entrada, tenemos varias lecturas posibles: los poemas, los poemas con los subtítulos o los subtítulos aislados. Si nos fijamos en los subtítulos que encontramos a pie de página acompañando a los poemas, vemos que el hombre aplastado del poemario cobra vida y, a través de un relato metatextual, parece ser el escritor de un poemario titulado *Matar a Platón*, que trata de una mujer aplastada por “el sonido que una idea

cuando vibra y se convierte el proyectil” (21). Este motivo ilustra perfectamente el magnicidio pretendido por Maillard. Al final de los subtítulos, donde se vuelve a hacer referencia al hombre aplastado (ha sido justo detrás de la esquina) se nos rompe, de nuevo, la ilusión del relato: todo era producto de un mismo instante, un mismo impacto. La ironía está servida: el poemario más *narrativo* de Maillard está puesto al servicio, justamente, de una voluntad de destrucción del propio argumento. La aparente verticalidad de la estructura (poemas-subtítulos) no es sino una gran planicie horizontal en la que se funden los planos realidad-ficción y en la que, en la línea del rizoma deleuziano, cualquier punto conecta con cualquier otro y todos son intercambiables porque no hay original, no hay modelo. No lo hay porque la realidad, desplegada, no es la mimesis de ninguna idea, sino pura posibilidad, variaciones potenciales en la trama textual. “La *mimesis* de palabras –sostiene Genette– sólo puede ser *mimesis* de palabras” (en Liestøl, 1997: 136). Y no es que lo diga la autora (lo dice apenas en el título), sino que lo hace (con) el texto.

Si los subtítulos de *Matar a Platón* no traducen ni explican, tampoco lo hacen las notas al margen de *Husos*, siguiente punto en el que nos detendremos en este breve repaso. En este diario, estructurado mediante fragmentos y notas al margen, la autora da una vuelta de tuerca más en su sistema de resonancias. Y es que algunas de las notas, que como en los fragmentos de *Filosofía en los días críticos* presentan una gran variedad tipológica (cartas, sueños, apuntes, etc.), han perdido incluso su (falso) referente original y remiten a un espacio en blanco con el numerito correspondiente. El original, según diría Pessoa, se ha borrado y siempre tendremos la duda de cuál era el sentido (2002: 163). La autora, esparciendo texto por las páginas, multiplica las versiones exponencialmente. De esta manera, la voz se de-forma, diciéndose “de otra manera” en cada uno de estos distintos espacios textuales que, si bien no mantienen una relación unívoca, sí rebotan los unos con los otros para acabar topando siempre con el muro del lenguaje: “Y así, asolada, sin im-portancia, voy menguándome. Hasta que, con temor, me encuentro, de nuevo, como una nota a pie de página” (*Husos*: 31). En este sentido, la duda de la que habla Pessoa se traduce, en el diario, en una duda volcada en la propia lengua. Vacila el sentido, vacila la gramática. Adviene el balbuceo.

Las notas al margen de *Husos*, en las que en varias ocasiones podemos leer aquellas circunstancias de la enunciación que escapan al *argumento*, se transforman en intervalos en *Bélgica*. Una vez más, aunque probablemente solo como curiosa coincidencia terminológica, me remito de nuevo a Pessoa, que en su *Libro del desasosiego*

tiene también sus *Intervalos dolorosos* y sus *Pausas dolorosas*, interrupciones sistemáticamente intercaladas a lo largo del libro, cuya estructura discontinua recuerda mucho a la de *Filosofía en los días críticos*. Por otra parte, el material errante se configura, en *Bélgica*, como paréntesis (intervalos), en un formato textual idéntico al del resto del texto, que coinciden con los espacios entre viaje y viaje. En un nuevo intento por hallar un hueco desde donde decirse, la autora encuentra en los intervalos este territorio por explotar lo que no se puede decir (la sensación de gozo, en el caso de *Bélgica*). Sin embargo, como en aquellos espacios entre mónadas que, atrapándolos, convertíamos en estancias

Los márgenes –o los intervalos– de ser el lugar de lo superfluo o del añadido, de lo prescindible, se transforman de este modo en un lugar de narración posible. No deja de ser paradójico, por otra parte, que cualquier empeño por sacar a flote (aleatoriamente) ciertos episodios sumergidos se verá frustrado, pues se convertirán ipso facto en texto y, necesariamente, en señal de lo que queda por decir (*Bélgica*: 32).

En *Bélgica*, además de los intervalos, tenemos también inserido en el texto abundante material fotográfico. Se insieren fotografías en los márgenes del texto la mayoría de veces y en el cuerpo principal otras veces; asimismo, la primera letra de cada párrafo está construida a partir de fotografías. También encontramos, separado como epígrafe, un álbum fotográfico. Todo este material visual actúa, también, a modo de espacio desde el que, agotadas las palabras, decirse de otra manera. En el mismo sentido, encontrábamos también, en *La tierra prometida*, los dibujos de Joan Cruspínera en los márgenes del texto.



Fig.4. Página 143 de *Bélgica*



Fig.5. Página 91 de *La tierra prometida*

No podemos olvidar, en este bosquejo de la intertextualidad maillardiana, la inclusión de una película en *Cual* (2009). En este volumen también se incluye una placa de cristal con la inscripción de un poema, un CD con poemas recitados por la autora y un librito en el que Maillard explica la idea de la película y la historia del alterego Cual. La película, en la que observamos al personaje Cual en movimiento, es una reelaboración a partir del corto *Film* de Samuel Beckett, dirigido por Alan Schneider. Así explica la autora la idea de la película entre ambos personajes en *Cual, emergencia y suspensión*:

La idea de esta filmación vino dada por mi encuentro con el personaje interpretado por Buster Keaton en *Film*, un corto de Samuel Beckett. Al inicio de esta película, el personaje camina a lo largo de un muro entre edificios semi-derruidos. Quedé asombrada de su parecido con Cual. En un primer momento, pensé en introducir algunas intermitencias de aquella escena en la lectura de los poemas. Pero surgió la posibilidad de realizarlo en vivo: ¿por qué utilizar el personaje de *Film* si Cual podía ser representado tal Cual era?

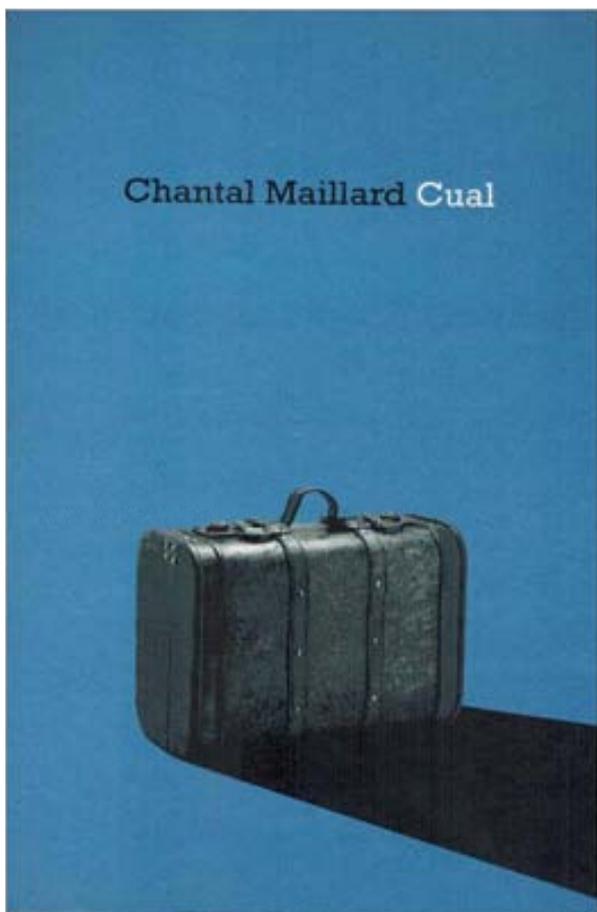


Fig. 5. Cubierta de *Cual* (2009)



Fig. 6. Portada del libro *Cual*

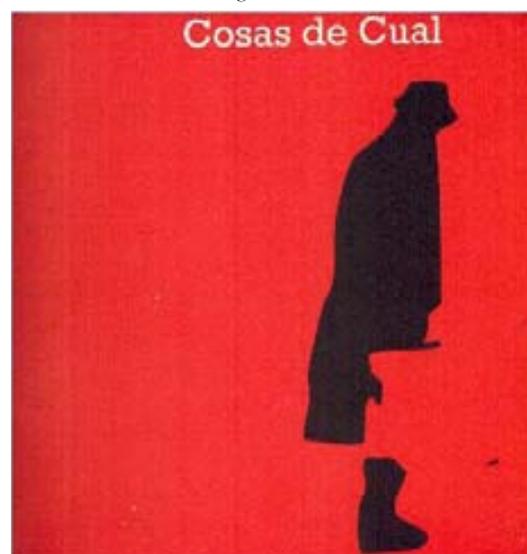


Fig. 7. Recopilatorio de poemas de *Cual*

La intertextualidad, en esta ocasión, como ocurre con toda naturalidad en el hipertexto computacional, es transversal en cuanto al medio: del texto a la película, que a su vez es eco de otra película. La maleta que aparece en la portada es la que acarrea Cual: “vacía, sin argumento que blandir”. En este sentido, siguiendo con las imágenes, resulta interesante mencionar aquí que muchas de las portadas de Maillard están también significativamente vinculadas con los respectivos textos. Destaco la portada de *Hainuwele y otros poemas* (una persona-árbol que bien pudiera ser Hainuwele convertida en bosque), *Matar a Platón* (un perro, que irónicamente es el único capaz de captar el acontecimiento en el poemario), *Hilos* (unos nodos enlazados que son parte de una obra de Joaquín Ivars que aparece en su totalidad en la página 189), *La tierra prometida* (ilustración de Joan Cruspínera) y *Bélgica* (una foto de Chantal de niña con su perro, su cuidador).

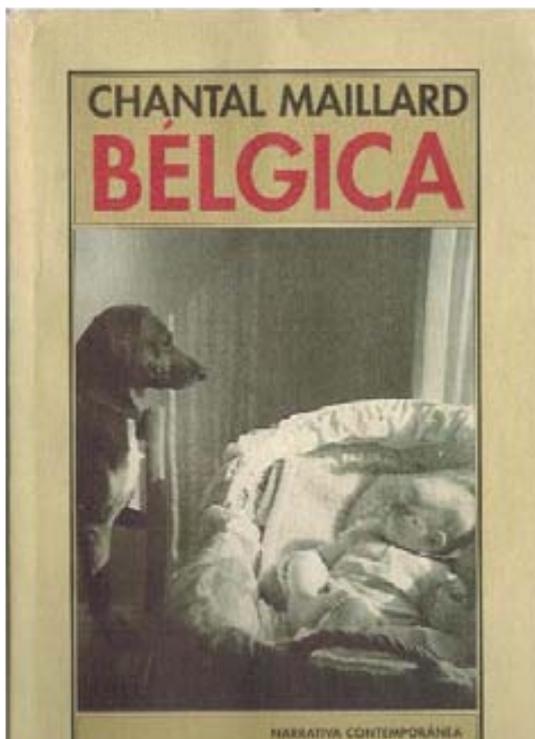


Fig.8. Cubierta de *Bélgica*

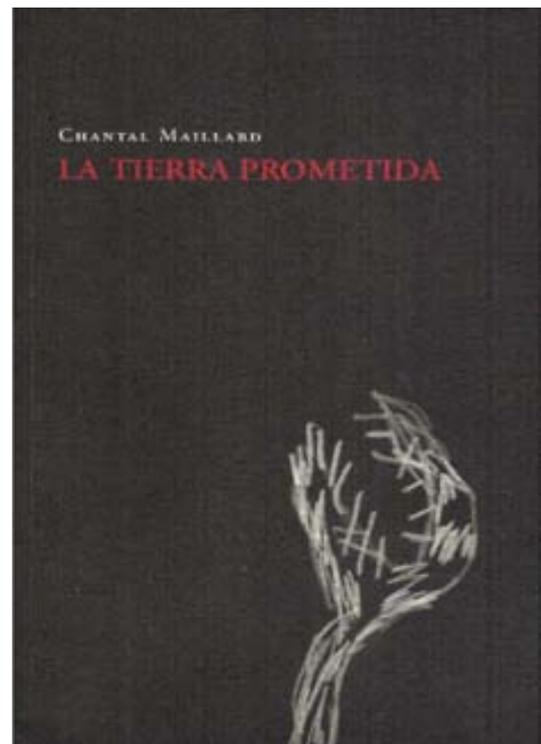


Fig.9. Cubierta de *La tierra prometida*

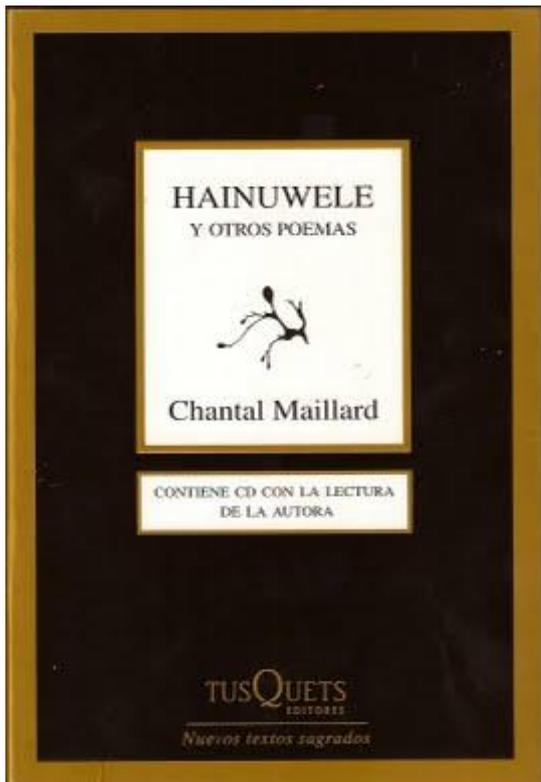


Fig.10. Cubierta de *Hainuwele y otros poemas*

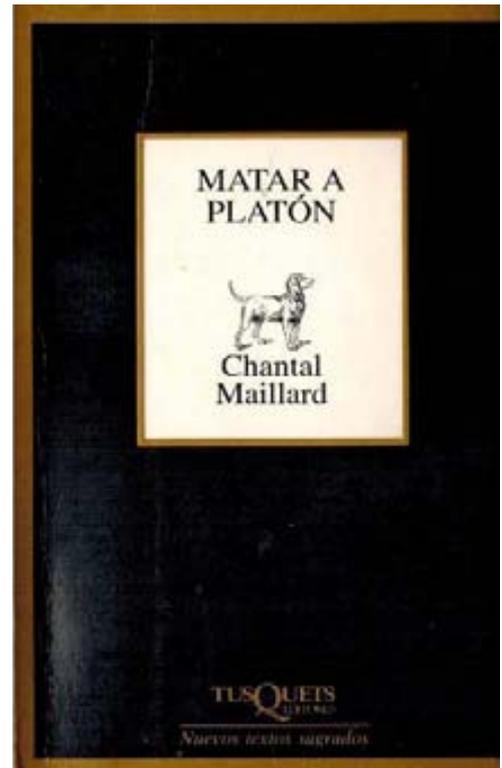


Fig.11. Cubierta de *Matar a Platón*

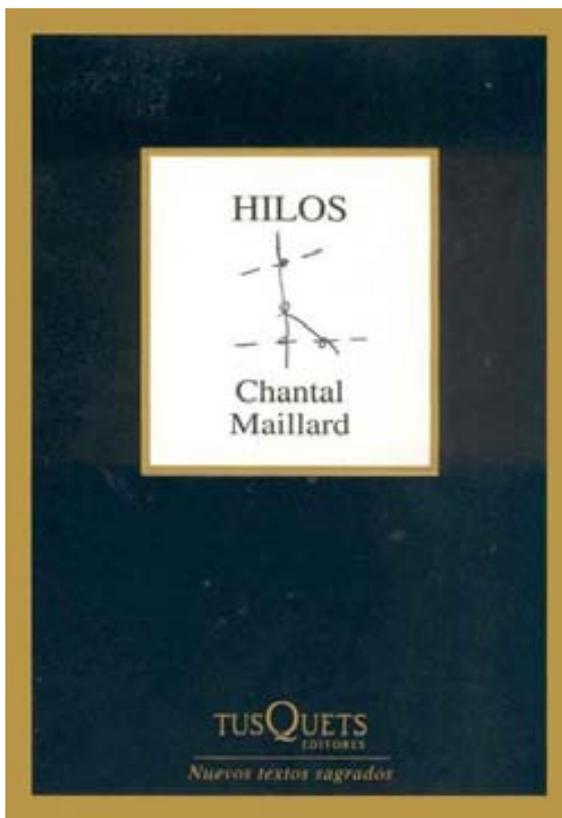


Fig.12. Cubierta de *Hilos*

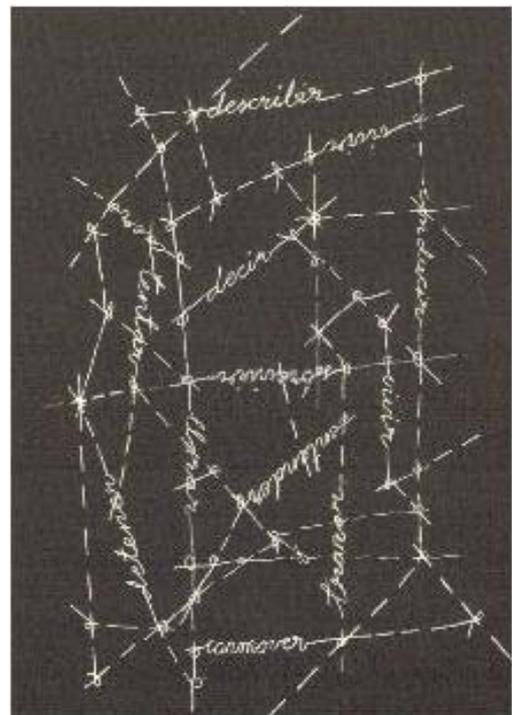


Fig.13 Ilustración de Joaquín Ivars (*Hilos*: 189)

En el caso de *La tierra prometida*, Maillard insiste en el prólogo en la necesidad de la repetición sonora (hipnotizante), por parte del lector, de esta plegaria circular que funciona a modo de letanía, de conjuro. Podemos ver un ejemplo de ello en la presentación del libro en la librería *La central* de Madrid en 2009, en la que Maillard hizo que un grupo de lectores recitaran encadenadamente el poema (disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=6keWF8DWj\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=6keWF8DWj_Y)). Con este tipo de puestas en escena, se muestra lo que decía Octavio Paz a propósito del papel del lector en la recreación del poema: “El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alterándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía” (1973: 39). La recitación permite captar, por otra parte, el eco o resonancia de la que también habla el autor mejicano, y que tan importante es también para Maillard, con la imagen del poemacaracol en el que resuena la armonía universal (ver apartado 1.3). El sonido es sentido porque, según dice Paul Valéry, el poema es como un péndulo en cuyos extremos estarían la forma (música, ritmo, sonido) y el sentido (lo que entendemos por el fondo del poema), para el cual no hay otra salida que la oscilación, el retorno hacia la música de la que procede (1990: 150).

Desde el convencimiento de que el poema es un acontecimiento sonoro y visual y con la voluntad de traspasar los cercos del lenguaje, Maillard ha participado también en otros proyectos artísticos y remedaciones de su propia obra. Destaco el espectáculo poético-visual de *Diarios indios*, en el *Teatro Pradillo*, en el que se combinan textos de *Benarés* recitados por Maillard junto con imágenes proyectadas y planos grabados por el cineasta David Varela (fragmento disponible en <http://vimeo.com/68001770>). El poemario *Matar a Platón* también ha tenido su particular escenificación en forma de concierto (Bárbara Meyer en el chelo y Chefa Alonso en el saxo, el clarinete y la percusión) en el *Teatro español de Madrid* (2011) (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7thDDR8Xn50>) y en el *Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluart* de Palma de Mallorca (2013). Recientemente, Maillard ha colaborado en el proyecto *Dónde mueren los pájaros* (Galería Isabel Hurley, Málaga), con David Escalona, en el que se combinan varias obras plásticas con algunos poemas de Maillard, ecos o resonancias que forman parte de un entramado de confluencias que

conjugan poesía, dibujo y escultura (fotografías de la exposición disponibles en <http://davidescalona.com/portfolio-item/donde-mueren-los-pajaros/>)<sup>25</sup>.

Por último, para finalizar con las remediaciones, es destacable el proyecto artístico explicado en *Bélgica* (“Mur XL”: 307-310). En el marco de un ciclo intercultural de poesía que montó la organización literaria neerlandesa Het Beschrift, en colaboración con el artista plástico Emilio López-Menchero, inscribieron cuatro pequeños poemas traducidos a seis idiomas diferentes, incluido un lenguaje pictográfico para discapacitados, sobre un friso de esmalte azul a lo largo de doscientos metros en el muro del cementerio del distrito bruselense Ixelles, donde nació la autora. Así lo explica Maillard en el cuaderno:

Yo, que volvía a Bélgica en busca de mi infancia, me encontré escribiendo sobre el muro que separa a los vivos de los muertos, a los que están de los que se fueron, pero también los exiliados de aquellos a quienes dejaron atrás, a los que hablan un idioma de los que hablan otro: vietnamitas y belgas, neerlandeses y francófonos, capacitados y discapacitados, jóvenes y ancianos (*Bélgica*: 309).



Fig. 14. Trozo del MUR XL en Bruselas

---

<sup>25</sup> No se analizan en este estudio los proyectos artísticos mencionados porque no tenemos, en el momento de redacción de esta tesis, suficiente perspectiva temporal para realizar una interpretación contrastada.

Uno de los poemas inscritos por Maillard corresponde, justamente, a los versos del charquito estancado en la carretilla (que aparecía en la nota 61 de *Husos*): “El olor de hierba en la mañana. / Un charquito de agua / estancado en el fondo /de una carretilla. (*Bélgica*: 309). De este modo, el muro actúa en cierto modo de engarce entre el principio y el final de la búsqueda de los viajes a Bélgica: “Aquel muro representa, para mí, el hiato entre el punto final y el punto de partida, a la vez la unión y la distancia que separa el final ya entrevisto de mi existencia, del punto exacto de su comienzo” (*Bélgica*: 309). De cuaderno a cuaderno, y de cuaderno a muro, se ha producido un salto textual por partida triple. No deja de ser curioso que, finalmente, el texto, en este traslado espacial, se *murifique* apoyándose contra un muro literal, como el muro que recorre Cual con su maleta vacía en la película. Muros, todos ellos, que nos remiten a los muros metafóricos de los que habla Maillard en muchas ocasiones (ver capítulo 4):

Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarlos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido (*Contra el arte*: 9-10).

### **2.3. Una escritura multilineal, fragmentaria y descentralizada**

Esta hilazón que hemos tratado de bosquejar aquí está, necesariamente, inconclusa, tanto desde el punto de vista de la escritora como desde el punto de vista del lector. Desde el prisma de la escritora, es evidente que nos enfrentamos con una autora en activo que presumiblemente seguirá trazando obra construyéndose a sí misma en este tejido poroso que configuran sus textos. Desde el prisma del lector, el proceso resta también inacabado ya que la obra está dispuesta de tal forma que el centro o ángulo desde el que partimos puede bascular dando lugar a muchas combinaciones posibles. Podemos partir, por ejemplo, de las reformulaciones formales entre diarios o poemarios, pasando por las repeticiones y variaciones temáticas –que, huelga decirlo, ponen encima de la mesa temas capitales en la historia del pensamiento occidental y oriental—. Se puede enfocar la lectura a partir también de la disposición espacial o el juego de márgenes, la

deconstrucción del lenguaje y su vinculación con la desarticulación del sujeto o el mapa metafórico que enlaza todos los textos. El lector puede también seguir en los textos los viajes –externos e internos de la autora– y la huella del pensamiento indio. La obra se puede penetrar desde varios lugares, todos ellos interrelacionados y, por tanto, abiertos. Y es que, como en el rizoma, las vías de entrada y de salida son múltiples.

Partimos de la convicción de que la obra de Maillard, en su macroestructura y en su microestructura, funciona como tablero de experimentación en el que se pone a prueba su pensamiento. El texto, en un sentido total pero no acabado, que es como se presta a comprender su obra, es el espacio en el que se encarnan y dialogan todos los textos. De esta manera, la obra se muestra a sí misma en todo momento impeliéndonos a demorar en ella, en un sentido gadameriano. Todos los libros remiten a cada una de ellos y cada uno de ellos remite a todos, como en una suerte de *aleph* borgiano. La re-flexión sobre el propio texto, dinamitado el modelo platónico de la mimesis, se erige en el único método posible; o, como mínimo, el único método coherente mediante el cual el texto se ajusta a lo que se quiere decir. La palabra no cuenta ni revela nada, porque no puede representar nada fuera de ella, sino que (se) muestra, o se presenta a sí misma, como comentábamos a propósito de Mallarmé (ver apartado 1.3). La obra es, al fin y al cabo, tan autorreferencial como aquella ventana desnaturalizada con paneles negros que pintó Marcel Duchamp en 1920 (*Fresh Window*). Una obra que, impidiéndonos ver la supuesta realidad a través del marco, nos aleja de la visión mimética y nos presenta la representación como *topos* mismo de la obra de arte.



Fig.15. *Fresh Window*, Marcel Duchamp

Gunnar Liestøl recoge un fragmento del ensayo de Gregory Ulmer (*Grammatology Hypermedia*) en el que, a propósito del proyecto Arcade de Walter Benjamin, establece una conexión entre la dicotomía contar-mostrar con la idiosincrasia del hipermedia. La propia especificidad del texto audiovisual (montaje y puesta en escena) permite, según Ulmer, que el texto haga lo que dice. “La *mise en abîme* –escribe– es una estructuración reflexiva mediante la cual un texto muestra lo que está contando, hace lo que dice, deja ver su confección y refleja sus propias acciones” (Liestøl, 1997: 142). Es interesante la idea de la *mise en abîme* porque tiene mucho que ver con la práctica textual maillardiana, que pone en escena del texto en su propia confección, en su referirse constante, constelar e inconcluso. Benjamin pretendía con su proyecto mostrar una historia a golpe de constelación o de *collage*, en el que cada trozo fuera interdependiente de otros, creando un mosaico de referencias entrecruzadas. Maillard crea una escritura-*collage* en la que, como se ha dicho, el tiempo se sustituye por el espacio de un texto que, como leemos en la conocida definición de intertextualidad que Julia Kristeva ofreció en *Le moto et le dialogue*, no existe como totalidad, sino que se va construyendo por absorción y transformación:

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double (Kristeva, 1969: 146).

Se han mencionado ya algunas de las características que revisten la obra de Maillard de una coherencia ético-estética que tiene, en la configuración intertextual, su fondo y su forma al mismo tiempo. Vamos a centrarnos a continuación en las que son más relevantes para el presente estudio: la no linealidad, el fragmentarismo, la estructura descentralizada, la polifonía textual y la interactividad. Reservamos esta última cuestión, la participación interactiva del lector, para el capítulo 3, en el que se vincula la importancia del lector-espectador con el universo metafórico de la autora.

Muchos son los autores que han reflexionado sobre estas cuestiones, principalmente en el ámbito del postestructuralismo francés y en el ámbito de la teoría literaria y la hipertextualidad, que, como se ha dicho, se suelen retroalimentar. Sin querer entrar en disquisiciones nominales sobre el término *hipertexto* y su alcance, rastrearemos aquí algunas de las aportaciones de aquellos pesadores que puedan arrojar luz al tema que estamos tratando. La hipertextualidad detectada en la obra de Maillard no tiene que ver con una retórica electrónica, sino que tiene un alcance global, estructural, que responde

no tanto a un juego de potencialidades de combinación, como a un pensamiento subyacente que se materializa irremediabilmente en esta forma de proceder.

Una de las características que se han mencionado es la de la no linealidad, la posibilidad de combinar fragmentos de forma discontinua, frente a la continuidad que Robert Coover llamó “the tyranny of the line”. Efectivamente, en las obras de Maillard el principio de causa-efecto (entre los párrafos, entre los poemas y los subtítulos, los fragmentos y las notas, los viajes y los intervalos, etc.) se quiebra. Se rompe también una supuesta relación causa-efecto entre los textos reelaborados (*Filosofía-Lógica borrosa; Filosofía-Conjuros; Husos-Hilos*) porque, aunque cronológicamente pudiera parecer que hay una relación de filiación, lo cierto es que las reelaboraciones funcionan como reactualizaciones contextuales que ocurren cuando cambiamos el género o el soporte. Los textos se apelan los unos a los otros y el viaje entre ellos es, por tanto, multidireccional. En este sentido, cabe precisar, como han señalado muchas veces los teóricos del hipertexto, que quizás el concepto de no linealidad no sea quizás el más adecuado porque, en rigor, la no linealidad no es posible en el proceso de lectura. Así lo entiende Liestøl cuando afirma que

La no linealidad en el tiempo es imaginaria; es una contradicción fundamental de términos y necesariamente imposible. *El tiempo es lineal*, al menos el tiempo requerido para leer y escribir hipertextos. La lectura y la escritura son fenómenos lineales; son secuenciales y cronológicos, condicionados por el ordenamiento continuo del tiempo, aunque sus *posiciones*, de almacenamiento y *en el espacio*, puedan presentar organizaciones no lineales. Pero una vez se lee una palabra o frase, ésta es escogida y sacada de su contexto no lineal y colocada como secuencia en la cadena lineal y en el tiempo condicionado. Por muy discontinuas o enrevesadas que puedan resultar la escritura o la lectura de un hipertexto, a cierto nivel siempre resulta ser lineal (1997: 129-130).

El tiempo es, evidentemente, lineal. Cuando hablamos de no linealidad lo hacemos, en todo caso, en relación a la distribución espacial del texto. “La característica principal del hipertexto –afirma Aarseth– es la discontinuidad, el salto, el traslado repentino de la posición del usuario en el texto” (1997: 90). Para intentar sortear la contradicción terminológica que supone hablar de no linealidad, otros teóricos proponen, en vez de no lineal, el concepto de no secuencial (*non-sequential writing*, como afirmaba Ted Nelson, que fue quien acuñó el término hipertexto). Sin embargo, la idea de no secuencial sigue teniendo, en la base, el mismo problema: la escritura y la lectura

son, por cuanto están siempre inscritas en el tiempo, lineales y secuenciales. Otra cuestión es que la estructura hipertextual del texto permita muchas vías de lectura. La lectura es, en este sentido, experimentada por el lector “como no lineal o, mejor dicho, como multilineal o multiseccional” (Landow, 2009: 25). La multiseccionalidad es, a la luz de estas consideraciones, una función estructural del texto que, al trabajar con el lenguaje (lineal, secuencial), puede multiplicar las secuencias pero no negarlas: “En literatura –nos dice Liestøl – el mostrar es una función del contar que sólo es posible gracias a él, del mismo modo que la multilinealidad es una función de la linealidad” (1997: 136).

Hemos visto, pues, que la (no) linealidad se asocia a la idea del espacio (estructura textual, si queremos) más que al ejercicio de la lectura. “Escribir –escriben Deleuze y Guattari– no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (2003: 12). El espacio (mapas, caminos, laberintos, tableros, estancias, etc.) es, de hecho, una metáfora muy empleada a la hora de hablar de hipertextualidad. También lo hace Maillard cuando desarrolla su topografía mental (husos–hilos; arriba – abajo; superficie–adentro, estancias, habitaciones...) que podemos equiparar perfectamente con su topografía textual (arriba–abajo; diario-poema-película-muro...). “Visualizar un mapa –dice Maillard en una entrevista– ayuda a andar por los recovecos mentales” (en Cortés, 2006). Y sus textos, que hablan de topografías mentales, tienden formalmente al mapa, más que a la secuencia de palabras. En libros como *Matar a Platón* o *Husos*, por ejemplo, la distribución del texto es claramente no lineal aunque cuando leemos (sea cual sea el orden que escojamos) convertimos la lectura en trayecto (lineal). El espacio permite, no obstante, la ilusión de simultaneidad, que es la lógica que explotó el arte y la literatura a partir del siglo XX, con las vanguardias como cumbre experimental.

Belén Gache, en *Escrituras nómades* (2006), hace un repaso de distintas propuestas artísticas y literarias con lógicas no lineales a lo largo de la historia: desde los *Carmina Figurata*, pasando por las poéticas de vanguardia (dadaístas, surrealistas, futuristas...), por la literatura del nonsense decimonónica (Lewis Carroll, por ejemplo), hasta el *Nouveau Roman*, por poner solo algunos ejemplos. Gache, a propósito de la idea del *collage* (pictórico y literario), nos habla de dos libros de Cortázar, que son la primera y la segunda parte respectivamente: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*: “Ambos se constituyen como colecciones de artículos, ensayos, poemas, diferentes historias, fotografías y dibujos que reflejan en su fragmentación lo absurdo implícito en la misma

vida humana” (2006: 108). En el caso del *Último round*, además, y siguiendo con el tema de la espacialización que comentábamos, cabe decir que está estructurado espacialmente como un edificio de dos plantas. Este collage de fragmentos de diferente naturaleza genérica es también el que encontramos en Maillard, no solo entre diferentes libros sino internamente en cada libro (*Filosofía en los días críticos, Matar a Platón, Husos, Cual, Bélgica...*).

En la misma línea, prosiguiendo con la metáfora espacial, Deleuze y Guattari estructuran su libro *Mil mesetas* (1980) en forma de capítulos-meseta que el lector puede ordenar a su antojo, exceptuando la conclusión. Es en este libro, justamente, cuando se nos habla de la diferencia entre el espacio liso y el espacio estriado. El espacio liso, frente al espacio estriado, es propio del nómada, representa el devenir sin individualidad, sin causalidad, sin límite). Es por ello por lo que, como bien señala Stuart Moulthrop, “[...] la ubicación momentánea, es menos importante que el desplazamiento continuo o recorrido; tal espacio es, por definición, una estructura para algo que aún no existe” (1997: 343-344). Algo que todavía no existe es, efectivamente, un suceder, un devenir. Lo podemos llamar *devenir* como hacen Deleuze y Guattari, *ocasión* como hace Moulthrop (1997: 344) o *posibilidad* (el azar como ley) como hace Maillard en varias ocasiones:

Es tiempo de convertir las fronteras en flechas que apunten al ocaso, al reino de la Posibilidad, o al propio corazón, atravesando los límites de su encierro. Es tiempo de aprender a reír con una risa que disuelva los cercos y deje en libertad a eso que creemos “Ser” para que podamos cumplirnos en el suceso (*La razón estética*: 130).

La alteración del orden lineal, o hipérbaton textual, por utilizar metáfora de David Bolter (2006) para hablar del hipertexto, nos sitúa, desplazándonos sistemáticamente, en una lógica de la simultaneidad, del ahora. Como en el *Ulises* de Joyce, donde todo sucede en un mismo día en distintos espacios de Dublín, la trama se diluye en el espacio dando lugar a variaciones simultáneas que suceden a un mismo tiempo. Pensemos, por ejemplo, en *Matar a Platón*, poemario estructurado a partir de variaciones de una misma escena. Las estrategias de Maillard van en este sentido desde la fragmentación de los textos, la repetición y la reformulación, pasando por los desdoblamientos que simultanean –en el espacio del libro– tiempos de escritura diferentes. Asimismo, en un sentido más gramatical o sintáctico, las estrategias pasan también por la utilización casi exclusiva de verbos en presente –cuando aparecen verbos conjugados–, la parataxis que, repitiendo estructuras sintácticas sin subordinación, liquida

la relación causa-efecto y refuerza el ahora, hasta el hipérbaton que observamos en muchas de las repeticiones y reformulaciones (en el mismo texto y entre textos).

El fragmento, este bloque de texto que Landow –tomando el término prestado de Barthes– denomina *lexía* y que Aarseth llama *texton*<sup>26</sup>, estructura la obra de Maillard en varios sentidos. Por una parte, porque, como se ha dicho, el lector puede recomponer las piezas aisladas de diferentes libros que han sido reversionadas por la autora y construir de este modo un nuevo sentido inexistente en cada uno de los libros por separado. Por otra parte, porque, en el interior de muchos de los libros, lo que se cuenta, si es que podemos seguir utilizando este verbo, aparece fragmentado en distintos espacios de escritura (subtítulos, poemas, márgenes, intervalos, etc.). Estas piezas aisladas a las que acabo de aludir toman varias formas en la escritura maillardiana: versos en los poemarios, enunciados en prosa en los subtítulos o párrafos en prosa poética en *Filosofía en los días críticos*, *Husos* o *Bélgica*. En los libros de poesía, la brevedad del verso propicia la estructura fragmentada y más si tenemos en cuenta que, en muchos casos, el verso ha sido desgajado de fragmentos de otros libros. Al fin y al cabo, como dice la propia autora, “un poema es apenas el fragmento de una hebra” (*Hainuwele y otros poemas*: 14).

El párrafo es también, y así se manifiesta en la obra que nos ocupa, el fragmento de una hebra. Fragmentos que, como las *lexías* del hipertextos, son lo suficientemente flexibles para poder ser combinados siguiendo varias direcciones. Porque, en el caso de Maillard, cada uno de párrafos no tiene una relación jerárquica de causa-efecto con el párrafo contiguo, sino que la contigüidad es meramente espacial, producto de la disposición de la página. No hay ni siquiera una contigüidad cronológica (en los diarios, por ejemplo, los párrafos no están fechados) aunque podamos suponer que, en algunos casos, la ordenación de los fragmentos sí responde a una continuidad en el tiempo (de escritura y no necesariamente de lectura). Vemos, una vez más, que la línea, ya sea argumental, ya sea temporal, queda sustituida por una estructura que permite la multidireccionalidad y la maleabilidad de los temas tratados. Esta disposición espacial (fragmentos, notas, intervalos, etc.) le permite a Maillard plasmar en el texto el proceso de escritura, que se da siempre interrumpidamente, a sacudidas, y no sucesivamente. El mismo tema se aborda en momentos distintos y en circunstancias distintas, como explica Maillard en la entrevista antes citada: “Porque el autor, además de escribir, también come, elabora discursos, mira por la ventana, atiende a su gato, siente frío, se enfada,

---

<sup>26</sup> Aarseth distingue entre *texton*, la unidad textual o bloque de texto que Landow siguiendo a Barthes llama *lexía*, y *escripton*, la secuencia realizada al conectar los diferentes téxtones: “Un escripton, pues, es la secuencia ininterrumpida de uno o más téxtones, tal y como son proyectados por el texto” (1997: 81).

discute, percibe colores, etcétera. Sin esa continuidad heterogénea, que es la trama de su existencia, la obra no se escribiría” (en Cortés, 2006).

Esta estructuración fragmentaria de la que venimos hablando recuerda, por la voluntad de escapar de la linealidad unívoca que impone la forma del libro, al procedimiento de composición de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, del que habla Liestøl a propósito del hipertexto (1997: 109-145). Wittgenstein encuentra en el párrafo una unidad de texto que, como las lexías del hipertexto, le permite justamente una organización flexible que posibilita el abordaje constante de los mismos temas desde distintos ángulos, como si se tratara de apuntes o de notas más que de un discurso unidireccional y acabado. El propio Wittgenstein utiliza una metáfora topográfica, la del álbum, para describir este quehacer textual. Así lo explica en el prefacio:

Los mismos puntos, o casi los mismos, fueron continuamente tocados de nuevo desde diferentes direcciones y siempre se esbozaron nuevos cuadros. Un sinnúmero de éstos estaban mal dibujados o carecían de personalidad, aquejados de todos los defectos de un torpe dibujante. Y cuando fueron descartados, quedó una cantidad de otros regulares que debían entonces ser ordenados, y frecuentemente recortados, para que pudieran darle al observador un cuadro del paisaje. –Así pues, este libro es en realidad sólo un álbum (2004: 12-13).

La idea del esbozo y del álbum, más en sintonía con la actitud del espectador que con la del lector (ver apartado 3.1) entronca bien con la escritura-collage en proceso que nos presenta Maillard contradiciendo la triplete aristotélica inicio-nudo-desenlace. No hay ni inicio ni desenlace porque, siguiendo de nuevo a Wittgenstein, no estamos ante una escritura que explique algo, sino que muestra esbozos del propio proceso mental que la configura. Porque, en palabras de Wittgenstein, “La filosofía no hace sino ponérselo todo delante, no explica ni deduce nada” (en Liestøl, 1997: 138). Del mismo modo que Wittgenstein construye su proyecto a base de repeticiones, autorrefutaciones y contraejemplos que echan abajo su propia teoría, encontramos en Maillard un sinfín de autoreformulaciones y reiteraciones que muestran el todo en cada fragmento y que imposibilitan cualquier atisbo de linealidad, de historia o de teoría. Pongo, por el momento, dos ejemplos de esta contra-dicción que constituye un diálogo intertextual permanente. El primero, se trata de una contestación intratextual en un mismo libro, *Husos*, a propósito de la influencia de Nāgārjuna y, en el segundo, se ilustra una

contradicción entre *Husos* y *Bélgica*, quizás solo casual y contextual, pero muestra al fin y al cabo del diálogo intertextual, de la autorrefutación insistente:

[nota 23] **Quienes hayan creído reconocer en lo anterior el camino del budismo mahayana se equivocan.** Me identifico con la observación. Lo demás son circunloquios, o un tema más para la galería (*Husos*: 44, la negrita es mía).

Trazar en lo sólido para poder trazar más arriba. Literatura, no: la literatura embadurna, confunde. Añade (probablemente a eso aludía Platón. Tal vez). Pero sí el ritmo. Porque el ritmo permite el paso. Hace vibrar el límite y se hace porosa la membrana. A veces la adelgaza, al estirarse. No veo lo que digo; no hay visión para lo que escribo. **Hago profesión de escritura** –para sobrevivir (*Husos*: 28-19, la negrita es mía).

La conciencia tanto tiempo anhelada: el vacío. Todo es vacío. Los pensamientos son vacío. El mí es vacío. La conciencia del vacío es vacío. **He dado un largo rodeo para reconocer las palabras de Nagarjuna** (*Husos*: 48, la negrita es mía)

Oh, la inevitable, reiterada pregunta: ¿Y qué está usted escribiendo ahora?... **Yo no hago profesión de escritura.** La escritura es una de mis circunstancias, una costumbre antigua, a menudo la mejor manera que tengo de distanciarme de mí (esos hilos con los que me identifico) o de aplacar mis emociones. Escribir no es tanto una necesidad como un instrumento, no tanto un trabajo como un remedio y la manera que tiene mi razón de poner orden en el caos. A veces, las mejores, es la expresión de un ritmo que marca la distancia entre el mí y su reflejo, su reflexión. La escritura me hace más habitable el entorno porque me es habitual. Recorro al cuaderno como se vuelve al hogar. No me pregunten, pues, qué estoy escribiendo como si fuese a contestar qué estoy tramando. No hay en mis escritos otra trama que la de mi propia vida. Mi escritura se traza en tiempo real. (*Bélgica*: 129, la negrita es mía).

Podemos decir que obra de Maillard sucede, contraviniendo la lógica aristotélica, en un bucle: *in media res*. Cada texto se convierte así en un centro móvil desde el cual el sujeto/lector/espectador se coloca *intermezajo* de la obra, o se deslocaliza en el espacio del *entre* del que hablan Deleuze y Guattari (2003: 57). El lector recibe así un producto artístico al mismo tiempo que se convierte en participante cómplice de los entresijos del proceso que lo conforman. La obra es, siguiendo la propia etimología del término, algo que *obramos*, que trabajamos, y que, como decíamos antes, *sucede* al tiempo que trazamos nuestros itinerarios de lectura. No es tanto que no haya un principio y un final sino que, en función del punto de partida, cambia el recorrido y se actualiza nuestra lectura.

Es interesante, en este sentido, la reflexión de Pierre Lévy en *¿Qué es lo virtual?* a propósito de lo virtual y lo actual. Lo actual, y no lo real, es para Lévy la oposición a lo virtual, o esa “matriz de textos potenciales” (1999: 39), que es como define el autor el hipertexto. Las combinaciones o interpretaciones que elaboramos son actualizaciones y no realizaciones porque no suponen una posibilidad previa y estática que deba materializarse sino que se constituyen como respuesta a un conjunto problemático planteado. Esta respuesta, no contenida en el enunciado, emana inevitablemente de un proceso de creación que hace del lector la parte fundamental en la configuración del sentido: “La actualización es creación, invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades” (1990: 18). En la misma línea se manifiesta Bajtín cuando, diferenciando entre la explicación –en la que actúa una sola conciencia– y la comprensión –en la que la participación dialógica del otro es imprescindible– sostiene que la comprensión tiene un carácter eminentemente creativo:

[...] Pero la comprensión puede ser y debe ser mejor que la del autor. La creación poderosa y profunda en muchos aspectos suele ser inconsciente y polisémica. En la comprensión se completa por la conciencia y se manifiesta la multiplicidad de sus sentidos. De este modo, la comprensión completa el texto: la comprensión es activa y tiene un carácter creativo. La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad. La cocreatividad de los que comprenden (2009: 364).

En este dinamismo polifónico, que podemos relacionar también con la idea del descentramiento y desplazamiento derridianos<sup>27</sup>, se sitúa, desde mi punto de vista, la obra de Maillard en su globalidad. Una obra que niega la existencia de lo real y de un punto teleológico al que remitir la singularidad en la que nos hacemos y que se constituye, ella misma, a partir de un movimiento textual con el que dialoga *ad infinitum*.

#### 2.4. Una madeja de textos para una madeja de voces

Todo enunciado, sostiene Bajtín, nace como respuesta a enunciados anteriores. Asimismo, todo enunciado genera una necesidad de respuesta y, por lo tanto, el texto siempre es un acto inconcluso en regeneración constante. En cada enunciado coexisten, entonces, una madeja de voces que se retroalimentan, se superponen y, haciéndolo, se amplifican en cada lectura; y el caso de Maillard no solo no constituye una excepción sino que es, en mi opinión, una exacerbación de este sistema dialógico. Los textos maillardianos se responden los unos a los otros en una doble dimensión. En primer lugar, porque la reelaboración textual confronta los textos haciendo que estos, recontextualizados, se interpelen y se discutan. En segundo lugar, porque algunos textos son, de forma más o menos evidente, una respuesta que da salida o cauce a otros textos. Me refiero a casos de desdoblamiento como *Matar a Platón / Escribir, Hilos / Cual* y, en menor medida, a los desdoblamientos de *Poemas a mi muerte*, de *Conjuros* o de *Lógica borrosa*. Todos estos casos que acabo de mencionar responden a una estructura bipartita en la que los libros se despliegan en dos partes bien diferenciadas.

En el caso de *Poemas a mi muerte*, tenemos dos partes (*Poemas a mi muerte* y *El río*) que representan, como explica la propia autora, dos maneras diferentes de entender la muerte: la occidental y la oriental. La segunda parte, *El río*, fue escrita en India y en Nepal entre 1987 y 1988 y *Poemas a mi muerte* fue escrito un año más tarde, ya en España. El orden cronológico no corresponde, por tanto, con el orden del libro, que pretende oponer estas dos maneras de ver la muerte señalando, como cauce o salida, la manera

---

<sup>27</sup> Lola Nieto, que se ocupa ampliamente de la cuestión de los desdoblamientos en la obra de Maillard, hace justamente una lectura derridiana de estas superposiciones textuales y afirma que “La lógica arácnida de *Hilos* (lógica de los desdoblamientos que finalmente sirve para explicar toda la obra de Chantal Maillard), se puede entender, no hay duda, como contigüidad del pensamiento derridiano” (2013a: 393). Además, matiza con acierto que la peculiaridad del sistema arácnido de Maillard es que estamos ante una araña sin centro, como la *Reticulárea* de Gego. La escritura no tiene centro porque el diálogo textual que traza la autora así lo impide: los poemas se interpelan continuamente, entre obras (*Husos* – “Poemas huso” en *Hilos*), pero también entre poemas de una misma obra, como es el caso de *Hilos*.

oriental; sin embargo, cabe señalar que la autora decidió recuperar, para la edición de *Hainuwele y otros poemas*, el orden en que estos fueron compuestos (primero *El río* y luego *Poemas a mi muerte*).

Otro caso de estructura en dos partes es el de *Conjuros*, donde encontramos una primera parte con un conjunto de poemas con nombre (la mayoría de los cuales encabezados por la estructura sintáctica “Conjuro para...”) y una segunda parte que es un poema extenso titulado *Las lágrimas de Kali, la conjuradora* en el que los poemas aparecen numerados. Este poema extenso nace, como ya se ha comentado, de los fragmentos 9, 10, 11, 12, 37 y 92 de *Filosofía en los días críticos*. Estos fragmentos corresponden, por su parte, a uno de los itinerarios señalados por la autora en el epílogo del libro: M/K (destrucción sistemática de castillos por medio del icono de Kālī). Kālī funciona, efectivamente, no como símbolo religioso, sino más bien como herramienta ficcional de destrucción, de desapego de lo ilusorio, especialmente de este personaje con el que tanto nos identificamos: el mí. “Kālī –nos dice Maillard en *Filosofía en los días críticos*– ha de ser utilizada siempre que los deseos, convertidos en necesidad, no puedan ser satisfechos. También puede ser utilizada antes de que se conviertan en necesidad” (frag. 229: 153-154). Kālī toma la palabra en *Las lágrimas de Kali, la conjuradora*, segunda parte de *Conjuros*, como respuesta/salida global a las necesidades manifestadas en los poemas de la primera parte, focalizadas básicamente en la cuestión del deseo y del enamoramiento (ver capítulo 5). La respuesta, sin embargo, no es binaria porque no en realidad no cierra el planteamiento del poemario –no resuelve nada– sino que abre nuevos derroteros a partir del polvo de los castillos destruidos.

El de *Lógica borrosa*, que al principio constituía un mismo libro junto con *Conjuros*, es otro caso de libro desplegable. Paralelamente a *Conjuros*, también tenemos una primera parte con un conjunto de poemas con sus títulos respectivos (*Lógica borrosa*) y una segunda parte que es un único poema extenso: *Una excusa para amar* (así empieza justamente uno de los poemas de esta parte: “Un hombre es una excusa para amar”, p. 30) tomado de los fragmentos 162, 352, 185, 186, 193, 35, 36, 127 y 43 de *Filosofía en los días críticos*. La mayor parte de estos fragmentos, excepto el 193 (itinerario M/K, destrucción de castillos por medio de Kālī) y el 352 (no incluido en ninguno de los itinerarios), corresponden al itinerario AM (trama amorosa), señalado por la autora en el epílogo. Bajo el título *Una excusa para amar*, Maillard recopila, reformula (aunque poco) y recontextualiza fragmentos del cuaderno, con su concepción del amor como hilo conductor. Si bien en la primera parte el tema amoroso no es tan evidente y encontramos

poemas que abren otras brechas, sí aparece esta cuestión como eje que atraviesa todos los poemas. De un modo paralelo, si bien la segunda parte trata casi exclusivamente la cuestión amorosa, hay también poemas que desvían aparentemente el rumbo y nos conducen hacia cuestiones más relacionadas con la conciencia y la observación de la mente. Destacamos el poema antes citado, “Sin embargo”<sup>28</sup>, tomado de uno de los fragmentos de *Filosofía en los días críticos*, que preconiza la observación desidentificada de la propia conciencia desarrollada sistemáticamente en la escritura posterior de la autora (*Husos, Hilos...*). Decíamos que este poema desvía *aparentemente* el rumbo porque las intromisiones en cada una de las partes no hacen sino apoyar la idea de que no estamos, en ningún caso, ante una respuesta total o binaria sino ante (o entre) vasos comunicantes que se entrelazan y que se complementan, como se entrelazan y complementan los itinerarios en *Filosofía en los días críticos*.

*Matar a Platón* se duplica también en dos partes, y así se nos indica en el propio título: *Matar a Platón* seguido de *Escribir*. Así leída, la proposición no esconde cierta ironía en su interior, pues la actividad creativa o poética, denostada por Platón por contravenir la idea de mimesis<sup>29</sup>, se presenta como acto de resurrección tras el encarnizamiento contenido la primera parte del libro. Así pues, *Escribir* se muestra no solo como cauce a la primera parte (escribir como estrategia para mitigar el dolor, “para que el agua envenenada pueda beberse”), sino como ángulo distinto para una misma cuestión: el dolor ajeno y el dolor propio. Como ocurría en otros casos, la cronología de composición de las dos partes no corresponde al orden textual finalmente establecido. *Escribir* fue compuesto en el año 2000 durante una grave enfermedad que padeció la autora. De ahí que el tono sea radicalmente distinto y que la frialdad narratológica de la primera parte se vea sustituida en la segunda por el grito desgarrador de quien no puede desidentificarse del dolor porque se aloja en él físicamente. Un grito de rebeldía, el de la escritura, que es reivindicado por la autora como clamor contra la degradación física, contra la inmovilidad a la que es sometida por culpa de la enfermedad: “escribir / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme” (*Matar a Platón*: 89). El grito se erige, además y en conexión con la reflexión de *Matar a Platón* acerca de la imposibilidad de padecer en cuerpo ajeno, en llanto compartido ante el dolor de todos: “en mi interior

---

<sup>28</sup> Este poema es el único de los de la segunda parte de *Lógica borrosa* que Maillard rescata en *Hainuwele y otros poemas* (197-198).

<sup>29</sup> “Platón desterró a los artísticas por temor a que / mostraran que lo-que-ocurre / no tiene correlato ideal, / que cada ser no participa de su idea sino, / al contrario, de todo aquello que él no es” (*Matar a Platón*: 40-41).

barrunto el gran estruendo: / todo el dolor del mundo me pesa entre los muslos / abrid los ojos: ¡ved! / es tan terrible vivir / ¡quien sobrevive saluda! / *morituri* somos todos” (*Matar a Platón*: 85).

El poemario *Hilos* está seguido de *Cual*. Cual, alterego nacido en uno de los viajes de Maillard durante la composición de *Bélgica*, es el no-sujeto que, desde el anonimato, protagoniza la segunda parte de este tándem. Y, más que protagonizar, podemos decir que des-protagoniza, ya que, tras la desintegración conceptual y lingüística del sujeto en *Hilos*, asistimos a la contorsión casi grotesca o carnavalesca de Cual, que parece encontrar salida, desde una existencia individual precaria, al bucle planteado en *Hilos*, conducente al balbuceo, al silencio. El movimiento corporal de este anti-personaje nos dirige, efectivamente, del dentro (observación de la mente) al fuera (observación del mundo), de la asfixia de la contemplación de los contenidos mentales –que no es sino la contemplación del propio lenguaje– a la maleta vacía con la que anda, en las ruinas de la metafísica, cual-quiera. Así es como este personaje, desde la humildad de (casi) hablar con una lengua más menguada si cabe, nos da aún un sentido existencial con el que sostenernos: la ternura, la risa, la compasión.

Y si hablamos del alterego Cual no podemos no remitirnos al otro alterego importante en la obra de Maillard: Hainuwele. Ambos, aunque con diferencias importantes, se abalanzan al mundo y manifiestan con su apertura la desidentificación de lo propio y la integración con lo otro. Hainuwele danzaba en el mundo. Cual, que ya acarrea una maleta –presuntamente vacía–, se contorsiona debajo de él. Cual, Hainuwele, Kālī, el observador, el mí... Toda una galería de personajes que se despliegan en los textos de Maillard y que, siguiendo con la madeja de voces que se interpelan, tejen una escritura, sin duda, polifónica. Los textos, como venimos explicando, se responden los unos a los otros. Y, en cada uno de ellos, resuenan varias voces que, en muchas ocasiones, se nos aparecen encarnadas por estos personajes que mencionábamos. Este procedimiento está en sintonía con la multiplicidad de eso a lo que llamamos sujeto y que no es, siguiendo a Maillard, más que la ilusoria continuidad de nuestros estados mentales (ver capítulo 6). Es por ello que las voces que toman la palabra se desplazan continuamente por las páginas volviéndose tan fugaces como fugaz es –y, por tanto, no *es*– lo que se pretende destellar en la escritura. ¿Quién habla? ¿Cómo? ¿Desde dónde? No hay una respuesta única a ninguna de estas tres preguntas porque estamos, en efecto, ante una escritura polifónica, polimórfica y *polilocus*, que vacila sistemáticamente sobre las tres cuestiones. Se pone en duda el quién –el mí, el observador, alguno de los alteregos, una herramienta

como Kālī o, simplemente, el propio *decir diciéndose*–, se pone en duda el cómo –la lengua, los géneros literarios–y se pone en duda el dónde o desde dónde –los husos, los espacios mentales y los espacios textuales.

Todo pensamiento contenido en el enunciado, siguiendo de nuevo a Bajtín, “se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos” (Bajtín, 2009: 282). Solo hay que pensar, como ejemplo, en la resonancia de toda una tradición filosófica contenida en un título magnífica: *Matar a Platón*. En el caso de Maillard, además, se multiplican las ajenidades a través de un rico entramado metafórico en el que no se salva nadie. Se metaforiza el sujeto, se metaforiza la lengua (Cual, mí...), se metaforiza el espacio (adentro, arriba, abajo, superficie, husos)... y se metaforiza el lector, que no escapa a la red de analogías que conectan los textos. Nos detendremos en esta cuestión en el próximo capítulo, pero baste, por ahora, apuntar que la metáfora, siendo el ámbito del como-si, de las relaciones y la interdependencia de todo con todo, se erige para Maillard en la mejor práctica reticular horizontal para romper en y con la forma la jerarquía vertical, monológica y unívoca, que se pone en entredicho en el fondo. La mirada multifocal, analógica o metafórica, es, pues, el método más coherente para una escritura que, despojándose de toda metafísica, se quiere situar en el acontecimiento, en el instante abierto del ahora, donde converge todo. Al fin y al cabo, en el deslizamiento entre conjuntos significativos, “Una metáfora es una encrucijada y un acontecimiento” (*En la traza*: 22).

## 2.5. Conclusión

Se ha revisado, en este segundo capítulo, la estructura arácnida de la obra de Maillard cotejándola con algunas aportaciones teóricas del ámbito de la teoría literaria. Para una mejor comprensión de la propuesta escrituraria de la autora, se han desgranado en el primer apartado los puntos principales del sistema hipertextual, en la macroestructura y en la microestructura, de la obra de Maillard. Este quehacer textual se ha discutido y se ha puesto en relación, en el segundo apartado, con algunos rasgos de hipertextualidad como la no linealidad, el fragmentarismo o la estructura descentralizada. Rasgos, todos ellos, que, en el caso de Maillard, están puestos al servicio de una voluntad de poner en escena el texto como única lógica posible. Una lógica desde la que, asumiendo –como hacía aquel el personaje de *Ohio Impromptu* de Samuel Beckett– que

“little is left to tell”, seguir escribiendo. Finalmente, se ha hablado en el último apartado el carácter polifónico –textos que se responden, voces que se interpelan– de la escritura de Maillard, como estrategia de multivocidad coherente con su concepción no unitaria del sujeto. Esta pluralidad requiere, sin duda, una complicidad por parte del lector que, como decía la cita que encabeza el capítulo, habrá de descubrir los itinerarios de una escritura que se reconoce en todo momento como obra, como arte. El lector va a tener que adentrarse e integrarse, como se aborda en el próximo capítulo, en un universo metafórico del que va a ser juez y parte al mismo tiempo.



## CAPÍTULO 3

### UNA ESCRITURA, (DE) UNA LECTURA, (DE) ACONTECIMIENTO

Pudo evitarlo, pero no lo hizo.  
No quiso hacerlo. Pudo  
cerrar las páginas del libro  
y no lo hizo. ¿*Qué* le retiene de hacerlo?

Chantal Maillard, *Matar a Platón*, 2004

#### 3.1. Introducción

En el capítulo anterior, se ha presentado la obra maillardiana como una gran retícula que, en el nivel macroestructural y en el nivel microestructural, confiere y exige al lector la libertad de conectar los textos para una experiencia significativa singular. Esta libertad, que siguiendo a Sartre toda obra literaria requiere de sus lectores, es la que convierte la obra en un llamamiento (*appel*), en una gran pregunta que hará del lector el creador sin el cual la obra no tendría existencia alguna. Y es que “Écrire, c’est faire appel au lecteur pour qu’il fasse passer à l’existence objective le dévoilement que j’ai entrepris par le moyen du langage” (Sartre, 1948: 59). En este capítulo, focalizamos la atención justamente en la figura del lector, que, como bien se ha señalado desde la teoría literaria de la recepción, es el responsable final de la concretización del texto, por usar el término de Roman Ingarden, y, por tanto, de su puesta en valor en tanto que experiencia real, fenomenológica, empírica. Una experiencia, la del *texto leído* o el *texto leyéndose*, que posibilita la construcción de sentido, de significación. Significación que, si bien está potenciada por y desde el texto, es absolutamente virtual por cuanto está siempre sujeta a la vivencia y actualización personal de cada lector.

Desde que Hans-Robert Jauss pronunció su famosa conferencia, *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (1967), muchos han sido los teóricos que han volcado su mirada hacia la figura del lector como parte configurante del texto. Este papel había sido excluido, durante siglos, del análisis literario, centrado en el polo artístico (escritor, texto) más que en el polo estético (lector, experiencia receptora). Así, aunque con matices notablemente diferentes en los que no vamos a adentrarnos aquí, se ha hablado del archilector (Michael Riffaterre), del lector informado (Stanley Fish) o el lector pretendido (Erwin Wolf), entre otros. Wolfgang Iser propone el concepto de lector implícito, que, a diferencia de los otros modelos propuestos, no tendría una existencia real, una base empírica, sino que estaría contenido en la propia estructura del texto. Siguiendo esta idea, todo texto llevaría contenido en su interior su destinatario 'ideal', que, en el choque con el destinatario real, el lector, daría lugar al acto de lectura, que se produce siempre como suceso singular en el que ambos polos –el texto y el lector– se fusionan y crean algo que no estaba dado de antemano.

Este enfoque, centrado en la experiencia estética, resultará especialmente útil en el caso de Maillard, porque se trata de una obra que no solo requiere la participación activa del lector, sino que además contiene una reflexión explícita acerca de esta misma participación. Una reflexión que, como vemos en la cita que encabeza el capítulo, versa sobre la cuestión del placer estético que nos retiene, por ejemplo, de cerrar las páginas de un libro, pese a estar leyendo algo ordinariamente desagradable. La estructura ternaria del capítulo pretende mostrar, en este sentido, la idiosincrasia del papel lector en la obra de la autora. Así, en el primer apartado (*Del texto al lector. Del lector al espectador*) se analiza globalmente la importancia del lector en la obra; en el segundo (*Del espectador al voyeur. Del voyeur al observador*) se aborda la cuestión del placer estético en la especificidad de la obra maillardiana; y, en el tercero (*La metáfora. Cómplices en la malla*), se pone en relación el lector con lo que, desde mi punto de vista, lo retiene, lo atrapa y lo implica irremediabilmente en la configuración de los textos de Maillard: el universo metafórico.

### **3.2. Del texto al lector. Del lector al espectador.**

Gadamer sostiene que el texto se constituye siempre como respuesta, como hace también Bajtín con su propuesta del dialogismo, y que, por tanto, la reconstrucción de un texto conlleva la reconstrucción del horizonte de preguntas que planteaba este en su

momento histórico y que el lector actual debe recomponer: “La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos” (1987: 24). Se trata, sin duda, de un proceso dinámico en el que la historia personal del sujeto es determinante en su relación con el texto. Por ello, Gadamer aclara su idea del ser histórico: “*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*” (1987: 20-21). Jauss, siguiendo a Gadamer, insiste en el carácter histórico de la reconstrucción de estas preguntas y respuestas y afirma que “La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible [...] postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo” (1986: 57).

Desde una posición no tan historicista como puede ser la de Gadamer o la de Jauss, otros teóricos como Wolfgang Iser, Stanley Fish, Umberto Eco o Roland Barthes, insisten también en la importancia de la experiencia receptora de los textos en la construcción de la experiencia significativa. De ahí el énfasis en la virtualidad del texto que, como comentábamos también a propósito de Pierre Lévy, implica la inexistencia de algo previo a la actualización individual por parte de un lector concreto. No existe el *texto en sí*, haciendo el paralelismo con Kant, sino el *texto para mí*. Es por ello que Iser, diferenciando entre texto y obra, sitúa esta última a medio camino, en la convergencia entre el texto y el lector: “La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien ésta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto” (1987a: 215-216). Estas perspectivas esquemáticas, noción que Iser toma de Ingarden, son la disposición estructural interna, puesta ante los ojos del lector para que él produzca, a través de itinerarios parcialmente previstos, la obra. “La escritura ha de ser obra, ha de ser arte”, nos decía Maillard (*Bélgica*: 318).

La obra, desde esta perspectiva, es virtual porque no es ni el texto ni tampoco el lector individual del texto, sino que se sitúa en un lugar indeterminado entre ambos. Más que situarse –la situación implica la ubicación en un lugar más o menos fijo– tendríamos que hablar, como afirma Stanley Fish, de *suced*er o de *acontecimiento*, como propone Edward Said (2008: 15). Fish entiende, en este sentido, que la experiencia significativa es la experiencia del enunciado en su totalidad, del evento comunicativo que emana de la obra, y que no tiene que ver con ningún tipo de significado inherente al texto. “Y este

evento –escribe Fish–, este suceso –todo él, y no solo algo que pueda decirse sobre él o una información sacada de él– es lo que constituye, según mi opinión, el *significado* de la frase” (1989: 112). En otro orden de cosas pero relacionado también con el tándem significante-significado, nos advertía Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* acerca de la *falacia referencial* que consiste en “suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente” (1985: 123). La semiótica constituye, en este sentido, un punto de vista interesante y próximo a la estética de la recepción por cuanto se entiende que no es la relación unívoca entre las palabras y su supuesto referente lo que configura el sentido del texto, sino la propia combinatoria interna de los signos que, entendiendo la semántica del texto como unidad cultural y social, es puesta al servicio del destinatario, del lector. La percepción fenomenológica de estas conexiones por parte del lector se convierte, de nuevo, en un foco de interés insoslayable si se pretende decir algo de la obra. Aunque, como bien reconoce Fish acerca de este *decir algo*, bien podemos pensar que, al someterla a análisis, “esa experiencia queda amenazada tan pronto como se habla acerca de ella” (1989: 130-131). Pero, como tenemos una tendencia analítica intrínseca a nuestra condición humana, seguiremos perpetrando interpretaciones sobre los textos, aunque ahora más focalizadas en la percepción del lector. Pese a ello, podríamos convenir con Susan Sontag en que es discutible la existencia de algo similar al contenido de una obra y que cierto tipo de interpretación supone de alguna manera una agresividad hacia el texto. Por este motivo, Fish propone “que la distorsión sea lo menor posible” (1989: 131) y Sontag que el acercamiento al texto sea lo más *transparente* (1966: 13).

Hemos visto que la obra es, esencialmente, un acto comunicativo, *una obra de espíritu*, como decía Paul Valéry, que “sólo existe en acto” (1990: 117)<sup>30</sup>. Por ello, lo que sucede en la lectura sucede en este lugar intersticial en el que, gracias a la indeterminación del texto, el lector es capaz, mediante su capacidad imaginativa, de producir una nueva realidad. “El *quale* de los textos literarios –escribe Iser– se basa en que los textos pueden

---

<sup>30</sup> Valéry, siguiendo con esta reflexión, habla de la consiguiente descontextualización de las obras de arte cuando son concebidas como meros objetos desvinculados de su función comunicativa. Es una reflexión similar a la que hace Maillard sobre la cultura *kitsch* y la pérdida de la función social del arte cuando se lo traslada de su contexto (*Contra el arte*: 19-39). Así lo expresa el autor francés: “Fuera de este acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu. Transporten la estatua que admiran a un pueblo suficientemente diferente del nuestro: sólo es una piedra insignificante. Un Partenón no es más que una pequeña cantera de mármol. Y cuando un texto de poeta se utiliza como recopilación de dificultades gramaticales o ejemplos, deja inmediatamente de ser una *obra del espíritu*, puesto que el uso que se hace es enteramente ajeno a las condiciones de su generación, y por otra parte se le rehúsa el valor de consumación que da un valor a esta obra” (Valéry, 1990: 117).

producir algo que todavía no son” (1987*b*: 131). Y esta capacidad de los textos literarios se produce gracias a los lugares de indeterminación, los huecos, que, lejos de ser un inconveniente o una ambigüedad gratuita y exasperante para el lector, constituyen el mejor garante para su compromiso, el del texto y el del lector. Así pues, cuanto más ambiguo sea un texto, mayor será el compromiso del lector, puesto que mayor será la participación requerida. A eso se refería Sartre, desde mi punto de vista, cuando hablaba del *engagement* del acto literario: solo de esa libertad del lector, obligado a crear a partir de lo que el autor revela con y en el lenguaje, surge el compromiso compartido de forjar una nueva realidad. Y es que, siguiendo de nuevo a Iser, como no podemos representar o imaginar mentalmente<sup>31</sup> algo que ya estamos viendo –lo escrito, en este caso–, lo que creamos es siempre a partir de los blancos del texto, de sus interrupciones.

Y con las interrupciones llegamos de nuevo, en una vuelta de tuerca más, a nuestra autora. Ya se ha comentado la importancia del hueco en la escritura maillardiana, tanto en un nivel macroestructural como en un nivel microestructural. En la microestructura interna de los libros, está claro que es el lector el encargado de llenar de contenido los huecos entre fragmentos, entre poemas y subtítulos o entre bloques de texto y notas al margen. Huecos que, tratándose de poesía o de prosa poética, se perciben mucho mejor gracias a los silencios de la voz que recita. En un sentido global o macroestructural, el lector tiene a menudo la sensación –sobre todo en la escritura diarística de la autora– de que está ante una suerte de escritura por entregas. El lector, gracias precisamente a la tensión dialéctica establecida entre todos los textos y a la pregunta constante<sup>32</sup> que emana de cada uno de ellos, siempre se ve sumido en una gran duda, aunque no estemos evidentemente ante un argumento novelesco, acerca de la próxima “entrega”. Sucedió así, por ejemplo, después de la asfixia lingüística de *Hilos* (seguido de *Cual*), a la que la autora dio salida –cronológicamente– con el poemario-

---

<sup>31</sup> Iser, aludiendo a Gilbert Ryle y su análisis sobre la imaginación, pone el ejemplo de la montaña: no podemos imaginar la montaña mientras la estamos viendo. Por ello, la representación implica necesariamente la ausencia de aquello que estamos representando. A eso se refiere Iser, en el campo del texto literario, cuando habla de los huecos: “De manera parecida, en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes; la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; en efecto, sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación” (1987*a*: 227).

<sup>32</sup> En el caso de Maillard, una de las preguntas más punzantes que surge después de la lectura de cada uno de los textos, tras la aniquilación meticulosa del propio lenguaje, especialmente a partir de *Matar a Platón*, se podría formular con una estructura como “¿Podrá escribir algo después de...?” o “¿Qué escribirá después de...?”. Por el momento, la respuesta a la primera pregunta siempre ha sido afirmativa; sobre la segunda, las respuestas varían según el caso, pero la autora siempre ha sabido dar cauce, más o menos logrado, con alguna obra que respondiera, en cierto modo, a la precedente.

experimento *La tierra prometida*, estructurado a base de repeticiones adverbiales con nombres de animales en peligro de extinción intercalados.

La continuidad trazada entre todos los textos es una continuidad discontinua, si se me permite la aporía, porque entre un texto y otro hay un hueco que el lector debe rellenar activamente mediante su imaginación. Esto es así no solo porque los textos se prestan a un redescubrimiento y producción de los enlaces –no formulados explícitamente y, en rigor, ausentes– entre unos y otros, sino porque este *modus operandi* obliga al lector a renunciar a las ideas preconcebidas sobre un texto y a entregarse por completo a la inmediatez de la experiencia textual, a su presente (dis)continuo. Uno está experimentando, por ejemplo, *Husos en Bélgica*, o *Hilos en Husos*, o viceversa, de una manera diferente a la que lo experimentó en su lectura aislada como publicación independiente. De este modo, podríamos decir que cada uno de los libros está-siendo en los otros y el lector es el responsable último de la percepción –única, singular, cada vez diferente– de este estar-siendo que hace de cada uno de los textos una experiencia dinámica y no un bloque estático de palabras fijadas en un fajo de papeles. Esto, si bien sucede así en el acto literario en general, adquiere una dimensión notable en la escritura de Maillard, que traza esta malla intencionadamente para ofrecerle al lector un eslabón más en la reflexión acerca de su propia naturaleza. Una naturaleza que no es diferente, como venimos defendiendo, de la propia naturaleza del texto, representada en la escritura de Maillard como un motivo más para la observación.

Del texto hemos pasado al lector porque solo existe suceso allí donde interviene la conciencia del lector: “La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector” (Iser, 1987a: 122). Es la diferencia que establecía Barthes entre el texto de escritor y el texto de lector, entre el texto *scriptible* y el texto *lisible*. El texto del lector sería, para Barthes, aquel en el que no hay comienzo ni fin porque su estructura es abierta, múltiple, conducente a una pluralidad de sentidos que no están ligados, en ningún caso, a ningún significado. El texto legible, como ya hemos comentado aquí, sería el texto que no cuenta, en el sentido de una secuencia, sino que se muestra como red para que el lector se deslice por ella, desde muchas entradas posibles:

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu’aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure se signifiés; il n’a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu’il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n’y est jamais soumis à un principe de

décisions, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage (Barthes, 1970: 12).

Es precisamente por esto que la relectura, según Barthes, sería lo opuesto a la lectura lineal, la que hace el lector-consumidor de historias “de usar y tirar” (porque una vez conocido el argumento, ya no nos sirven). Frente a esto, tenemos al lector como productor de texto. Y a un productor de texto, claro está, siempre le interesará la relectura porque siempre leerá *diférentemente*, porque “ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire” (Barthes, 1970: 22-23). Esto tiene que ver con la idea de la obra de arte como suceso, como encrucijada, como representación que solo tiene lugar como acontecimiento en el momento en que es representada por alguien. Desde este punto de vista, podemos entender, con Gadamer, que “cada repetición es tan originaria como la obra misma” (1977:168), divisa que se ajusta perfectamente al tipo de relectura que exigen los textos maillardianos. Así pues, frente al consumo: el juego. El juego que permite leer y releer lo mismo sabiendo que nunca será lo mismo porque no hay ni un antes ni un después, ni un principio ni un final, sino una suerte de tiempo mítico en el que lo mismo es siempre diferente. El número de sentidos posibles, si bien el sistema está previsto en la estructura de la obra y es el texto el que nos guía, es tan infinito como infinito es el propio lenguaje.

Del lector al espectador. Porque el espectador es capaz de mirar lo que este lenguaje infinito no demuestra sino que simplemente muestra, en su propio movimiento. Porque quizás *mirar* sea, de ahora en adelante, un concepto más apropiado que el de *leer* para un tipo de actividad, la de la recepción-producción de una obra de arte, en la que la percepción y la re-creación de imágenes va mucho más allá de la asociación concatenada de palabras. Las palabras, si bien siguen siendo lenguaje y siguen requiriendo una lectura lineal como comentábamos en el capítulo 2, se multiplican y se asocian de un modo que requiere una mirada distinta, invertida, miope. Una mirada miope no porque no vea sino porque ve de cerca, en presente, sin pretensión de verdad anterior ni posterior. Una mirada que, además de poder percibir muchos fragmentos de un modo simultáneo, nos permita captar e integrarnos en el movimiento, como en una película o en una representación teatral. Una mirada que, además, fuente de placer, no puede dejar de mirar. ¿Por qué? ¿*Qué* le retiene de hacerlo?

### 3.3. Del espectador al *voyeur*. Del *voyeur* al observador

Al centrar la atención en la actitud del lector/espectador en el acto de recepción de la literatura, focalizamos el interés en la función que ejerce la obra, como hecho comunicativo, en su receptor. Y esta función tiene algo de voyeurismo en el sentido de que el que observa (lee) experimenta una sensación de goce en la contemplación de lo observado, que puede ver (leer) sin ser visto y sin estar individualmente implicado en lo que describe el texto. Sobre ello ha reflexionado mucho Maillard, que ha dedicado numerosos artículos y ensayos a esta cuestión, como por ejemplo *Rasa. El placer estético en la india* o varios capítulos, que a su vez proceden de artículos aparecidos en otras publicaciones, en *Contra el arte y otras imposturas*. La autora insiste en la distinción entre las emociones ordinarias, que surgen de la identificación personal con lo observado, y las emociones estéticas, que surgen de lo que se denomina específicamente *distancia estética*. Esta distancia es posible cuando el que observa es capaz de desidentificarse de sus propias circunstancias y, por tanto, de experimentar el placer que surge de la contemplación de la obra de arte en cuanto engarce, por sus relaciones y no por su significado. Es lo que Maillard denomina el placer del como-si, de ver una situación representada como si esta fuera posible siendo consciente de que no es “real” para uno mismo: “La representación abre una distancia –a la que puede denominarse propiamente “estética”– que permite al espectador recibir y empatizar con cualquier tipo de emoción sin verse implicado directamente en la situación que la provoca” (*Contra el arte*: 65).

En la misma línea se manifestaba Jauss cuando definía la experiencia estética como un plano reflexivo en el que el que experimenta es capaz de disfrutar lo que en la vida diaria, por verse personalmente afectado o implicado, no podría soportar. Este goce, para Jauss, tiene que ver con la disyuntiva seriedad-juego que se nos plantea en este tipo de experiencia. En efecto, en la obra de arte, el espectador puede permitirse el lujo de *jugar* lo que en una situación cotidiana se tomaría seriamente: “Este distanciamiento interno nace de la actitud estética del juego de poder hacer libremente lo que en el resto de las ocasiones hay que hacer en serio” (1986: 34). Y para describir esta actitud Jauss rescata los conocidos versos de Rilke que reproduzco aquí: “De manera que arrebatados durante un rato / juguemos la vida; sin pensar en el aplauso” (en Jauss, 1986: 34).

De la seriedad habla también Maillard en varias ocasiones. En *La razón estética*, por ejemplo, hace un repaso del concepto de la ironía y la salvación gracias a la distancia que esta proporciona (“La sonrisa del gato de Cheshire”: 33-54) y habla justamente del

mal (tanto del romántico como del existencialista) de la seriedad. Una seriedad que resulta, en última instancia, de la idea de lo sublime y de la tragicidad del héroe que se sigue importando a sí mismo, porque sigue creyendo en el valor de veracidad permanente de los contenidos creados mediante la conciencia, con el valor del sujeto como el más permanente de todos. Frente a esta seriedad, tenemos la ironía posmoderna del que es capaz de “jugar, en circunstancias ordinariamente trágicas, metaforizando” (*La razón estética*: 47), del que asume la transitoriedad de los valores, su relación con el azar y la caducidad de lo individual. Fernando Pessoa, como Maillard, habla también en muchos textos de la ironía como método consciente y lúcido de desaprendizaje, un camino que es también el que sigue nuestra autora:

Conocer es errar, y el oráculo que dijo “Conócete” propuso un trabajo mayor que los de Hércules y un enigma más oscuro que el de la Esfinge. Desconocerse conscientemente es el camino. Y desconocerse concienzudamente constituye el uso activo de la ironía (Pessoa, 2002: 165).

Maillard, hablando de la visibilización como proceso de aparición del individuo – entendido como suceso fugaz, efímero–, nos dice: “Hacerse visible es lograr una imagen, y la seriedad consiste, entre otras cosas, en pretender que la imagen permanezca, indeleble” (*La razón estética*: 87). La incapacidad de distanciarse de uno mismo produce seriedad. El deseo de permanencia es, efectivamente, el gran obstáculo para el ejercicio de la ironía, del humor y del placer estético. Porque, al fin y al cabo, entregarse al goce estético supone, en realidad, cierta supresión de la individualidad en tanto que, viéndonos ocupados por otro(s), nuestra identidad queda también modificada, estetizada.

Hemos visto, pues, que, en este ejercicio de desidentificación, la distancia estética juega un papel relevante, puesto que, gracias a la supresión sujeto-objeto que nos proporciona la integración de nosotros mismos en la obra de arte, nos vemos sumidos en una pluralidad, la del texto, de la que nosotros, plurales también, solo somos una parte configurante. En efecto, la estructura dialéctica de la obra hace que esta distinción (sujeto-objeto) no opere tanto externamente (lector/sujeto-texto/objeto) como internamente, en el propio lector (que es sujeto y objeto para sí mismo). Y es que, en realidad, cuando leemos (observamos, miramos, asistimos) nos estamos apropiando de aquello que no somos y nos vemos “ocupados” por la ajenidad de la obra, del autor. Podemos decir, entonces, que cuando leemos, nos desasistimos. “Leer –decía Schopenhauer– es pensar en un cerebro ajeno”. Y, efectivamente, al ver ocupada nuestra

conciencia por los pensamientos del otro, la búsqueda de nuestra propia identidad, en el sentido cartesiano, se ve substituida por este vuelco estético que nos da la posibilidad, siguiendo a Jauss, de narrarnos a nosotros mismos y no ya de buscar una supuesta esencia atemporal al margen de esta misma actividad estética. Jauss rescata en este sentido una frase de Montaigne que ilustra perfectamente esta inversión: “*Je n’ay plus fait mon livre que mon livre m’a fait, livre consubstantiel à son auteur, d’une occupation propre, membre de ma vie*” (en Jauss, 1986: 44). Es una falacia, como nos recuerda Roland Barthes en *S/Z*, creer en un texto anterior al acto de la lectura, de la misma manera que es una falacia creer en un sujeto anterior a este mismo acto:

*Je lis le texte.* Cette énonciation, conforme au “génie” de la langue française (sujet, verbe, complément) n’est pas toujours vraie. Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise; je ne lui fais pas subir une opération prédicative, conséquente à son être, appelée *lecture*, et *je* n’est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d’un objet à démonter ou d’un lieu à investir (1970: 16).

El sujeto no puede, según Barthes, ser anterior al texto porque “Ce ‘moi’ qui s’approche du texte est déjà lui-même une pluralité d’autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l’origine se perd)” (1970: 16). Nuestra identidad no es ya estática, fijada previamente, sino estética, en permanente proceso de producción textual. Uno de los textos en que Maillard plasma mejor este proceso, al margen de sus reflexiones teóricas en ensayos y artículos, es el poemario *Matar a Platón*.

El juego de espejos metaficcionales que vemos en *Matar a Platón*, que como sabemos se estructura como VOS titulada, es también el que explota Michael Haneke en el filme *Funny Games* (1997), película que, como señaló Maillard en una sesión con estudiantes en 2006, le sirvió como detonante para la escritura del poemario *Matar a Platón*. Virginia Trueba, en un artículo en *La nueva literatura hispánica* (2007b), pone de manifiesto esta relación señalando los puntos de convergencia entre ambas obras (la voluntad de representar la autoconciencia ante el dolor ajeno), así como algún punto importante de divergencia (la mayor insistencia de Maillard en la idea de juego frente a la intención más evidente de crítica sociológica por parte de Haneke)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> He tratado esta cuestión en Tort Pérez, Anna (2014), “*Matar a Platón*, de Chantal Maillard y *Funny Games*, de Michael Haneke. El sujeto en el caleidoscopio del simulacro” en Janeiro, F., Jornet, A., Saccone, D., and Sancho, S. *Facing Humanities. Current Perspectives from Young Researchers*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra - Forma Revista d’Estudis Comparatius d’Art, Literatura i Pensament, pp. 269-278. ISBN: 978-84-695-9189-5.

Si bien con intenciones divergentes, se observa en ambas obras un componente importante de juego que, tomando el otro sentido que el verbo ‘jugar’ tiene en muchas lenguas, relacionado con la interpretación de obras musicales, cinematográficas o teatrales, se nos revela como una cuestión estética, de (re)producción<sup>34</sup>. Se trata, efectivamente, de obras que hay que ejecutar, puesto que el sujeto/lector/espectador, es parte configurante del propio proceso de construcción de la obra. De este modo, apropiándonos del concepto gadameriano de “demora” (Gadamer, 1970), podemos decir que ambas obras nos impelen a demorar en ellas dificultándonos la función representativa del lenguaje y creando con nosotros un sistema dialógico en el que se hace patente la simbiosis entre la supuesta verdad –o realidad– y la propia verdad artística.

Ambas obras se inscriben en una problematización del discurso, el de la violencia y el dolor, pero también el de la propia definición de lo artístico. Para ello, el ámbito del significativo, de la enunciación, adquiere una relevancia fundamental, puesto que se convierte en el territorio no tanto de la significación en un sentido referencial (lo que las palabras refieren), sino de la metonimia (la relación de contigüidad, asociación, entre las palabras), del deslizamiento textual en el que acaba por perderse toda identidad. El recurso de la obra dentro de la obra, presente en el filme y en el poemario aunque con matices distintos, se erige en el guiño que nos invita a perdernos en un doble sentido: se nos imbrica en la ficción y se nos invita a despojarnos, así, de nuestra propia esencia, que queda diluida en un *revolutum* de filtros especulares, de otredades. Precisamente, el gesto del guiño es especialmente revelador en *Funny Games*. Lo es tanto que Maillard expresaba en un artículo en *El País* titulado “El guiño” (2008) su sorpresa e indignación al constatar que, en el *remake* americano que se hizo de la película, el director había decidido suprimirlo. En la primera versión del filme, este gesto es el primer momento de un sistema dialógico entre el protagonista (Paul) y el espectador que se va a desarrollar a lo largo de toda la película. Transcurridos veinte minutos de la película, Paul se gira hacia la cámara y nos guiña el ojo cómplicemente. Somos nosotros el objeto de la mirada y el objeto, también, de las provocadoras palabras de Paul, que se dirige a nosotros en varias ocasiones a partir de este guiño. Se nos pregunta, por ejemplo, nuestra opinión acerca de la apuesta, sobre si esperamos o no un final creíble –como si nosotros estuviéramos

---

<sup>34</sup> Barthes nos advierte de esta coincidencia terminológica en *El placer del texto* (2007) y lo hace también Huizinga en *Homo ludens* (2010) cuando afirma, hablando de la conexión del verbo ‘jugar’ con la interpretación de obras musicales, que “Esto hay que interpretarlo como un signo exterior de la relación esencial, profundamente arraigada en lo psicológico, que determina la conexión entre juego y música” (Huizinga, 2010: 201).

legitimando el guion, ejecutándolo, ‘jugándolo’, como decíamos—, sobre si estamos de su parte o no, etc.



Fig. 16. Paul girándose hacia la cámara y guiñando el ojo (*Funny Games*, 1997)

Así pues, se confecciona la película dentro de la película, haciendo evidente el proceso de construcción artística, del mismo modo que parece tejerse el poemario al mismo tiempo que lo estamos leyendo. Así como en *Funny Games* encontramos apelaciones directas al espectador, en *Matar a Platón* se nos increpa también en muchas ocasiones, interrogándonos sobre la propia naturaleza del texto y convirtiéndonos, junto con la propia autora, en otro transeúnte que observa al hombre aplastado y que, además, no puede dejar de hacerlo. En la misma línea, los personajes de *Matar a Platón*, que en algunas ocasiones son personajes literarios o escritores, salen y entran de los versos, deambulan por los distintos espacios textuales (poemas, subtítulos), mezclándose entre ellos sin atender a los niveles de ficción-realidad, rompiendo de este modo la jerarquía platónica. Así, a la autora le dan ganas de corregir la escena en un momento determinado, nos habla de un hombre viejo al que no hemos visto pasar porque aún no estaba escrito o nos pregunta si estamos o no de su parte, como veíamos también en *Funny Games*. Se nos incluye también a nosotros, lectores, en el texto-escenario como espacio que hay que recorrer, junto con la autora, que se autoincluye en la crítica, puesto que ella, como reconoce, tampoco es inocente.

En *Funny Games*, el final nos devuelve también al inicio porque vemos cómo los dos protagonistas, mientras mantienen una interesante conversación metaficcional en el barco, se dirigen hacia la casa de unos vecinos para reproducir el mismo juego macabro que acaban de finalizar y que, al inicio de la película, venían también de reproducir con otros vecinos. Misma historia, distintos protagonistas. Por otra parte, las historias que se recrean en el poemario y en los subtítulos de *Matar a Platón* prenden crear la ilusión

óptica –la lectura, obviamente, no puede ser más que secuencial y, por tanto, temporal– de un mismo instante, de un mismo *ahora*. La historia paralela de los subtítulos parece ser la misma y contradecirse simultáneamente, ya que el hombre aplastado de los poemas parece cobrar vida y ser el escritor de un libro que lleva por título *Matar a Platón* y que trata de una “mujer aplastada” por “el sonido que hace una idea cuando vibra y se convierte en proyectil” (*Matar a Platón*: 21). Prehistoria, o metahistoria, que nos devuelve, al final del texto, al impacto inicial: “Voy a volver sobre mis pasos. Ha sido justo detrás de la esquina” (*Matar a Platón*: 67). Estamos, pues, ante una espiral, más que ante un círculo, porque, siendo coherente la autora con su concepción no mimética de la realidad, no puede crear más que posibilidades, potencialidades lingüísticas, variaciones *rashomónicas*, si se me permite el neologismo. El lector se descubre, en el poemario, como espectador de la escena que se describe y, a su vez, uno de los personajes del poemario es el supuesto escritor del libro que el lector está leyendo. Hablando de este tipo de inversiones, de las cuales tenemos magistrales ejemplos en la historia de la literatura con El Quijote (lector del Quijote), Hamlet (espectador de Hamlet) o *Las mil y una noches* (incluidas en *Las mil y una noches*), Borges concluye lo siguiente: “Creo haber dado con la causa. Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1974: 669).

Si, como afirma Graciela Reyes, “la obra literaria, por sí misma, se constituye como ejercicio de intertextualidad” (1984: 44), podemos decir que Maillard lleva al límite el sistema ecoico obligando al lector a ser consciente de su naturaleza textual. Utilizo aquí el término ‘textual’, como lo hace Barthes, en su sentido etimológico, en relación con el tejido: el lector se sabe tejedor –observador de un texto en su propio tejerse y, al mismo tiempo, tejedor de este mismo texto, en tanto que hilador de fragmentos en función, claro está, de su interpretación– y tejido –textualizado en el propio texto que está leyendo. Al fin y al cabo, si, como decía Mallarmé, es el lenguaje el que habla y no el autor, lo que acontece en la obra no es más que el propio texto recreándose a sí mismo. De este modo, fundiendo los planos realidad-ficción como en el terciopelo verde cortazariano, el texto acaba convirtiéndose en una *continuidad* de parques, de planos, que conduce al lector, en el tablero de la ficción, a la irremediable asunción de que, siguiendo a Derrida, “il n’y a pas de hors-texte” (1998: 207).

*Funny Games* y *Matar a Platón* se construyen, si bien con intenciones divergentes, sobre un escenario, un simulacro, en que el lector/espectador queda sometido a un juego de miradas que vapulean su propia identidad. El sujeto que mira la película o lee el

poemario deja de ser un ente pasivo que observa un objeto para convertirse en foco de la mirada de otros que a su vez también son observados por otros. Cuestionando el papel del sujeto en la ficción, se cuestiona también su papel en el mundo, en tanto que territorio textual. Así, al ser engullido como parte interactuante del caleidoscopio, el sujeto es puesto en entredicho, en el torbellino de la combinatoria, como una posibilidad más, como otra configuración ficcional, desintegrándose y transformándose en cada mirada. De este modo, pone de manifiesto Haneke la dependencia del sujeto sobre el discurso normalizado de la violencia, y, Maillard, el carácter textual, no solo del discurso normalizado sobre el dolor ajeno, sino del propio sujeto. Un sujeto que, estetizado, teatralizado, queda desterritorializado. Porque, anulada toda instancia central a la que remitirnos jerárquicamente, el lector/espectador se ve obligado a asumir su propia identidad como un juego de simulación óptica, como un pronombre, que decía Nietzsche; que tiene en el plano lingüístico, en los márgenes como infinitos portadores versiones múltiples, su único campo de batalla. La (auto)importancia del individuo se diluye para inclinarse hacia lo otro, hacia lo absolutamente diferente y singular, que es justamente lo que no acostumbramos a ver. La interrogación sobre quién habla queda irresoluta puesto que, en realidad, quedamos todos con-fundidos, sometidos al juego infinito de la espiral de las miradas de otros, sobre todo de este gran otro que es el lenguaje. Un lenguaje que se sitúa en el deber de invertir la mirada para mirarse a sí mismo, para identificar sus trampas y para reconocerse como juego, como constructor caleidoscópico de mundos, en superficie.

Entre ambas obras, y ante la pregunta por el placer del *voyeur* (el lector en el caso del poemario y el espectador en el caso de la película), hay una diferencia fundamental que estriba, precisamente, en la distinción entre las emociones ordinarias y las emociones estéticas. Haneke es implacable en su crítica: le reprocha al espectador que se quede a ver la película hasta el final, como lo suele hacer (y así se le quiere recordar con la película) con este tipo de obras en las que se le pone ante sus ojos la violencia (gratuita) para su consumo (gratuito). Maillard, en cambio, ve en esta actitud del *voyeur* la actitud estética del que, distanciado de lo que contempla, no lo disfruta en función de una identificación emocional ordinaria sino en función de la construcción artística que conscientemente observa y saborea. Así lo explica Maillard hablando justamente del posible efecto instigador de películas como *Asesinos natos* o *Funny Games*: “Las emociones que allí se expresaban no habrían sido recibidas por espectadores, sino por individuos en actitud ordinaria y, de esta manera, habrían sido reforzadas sus emociones ordinarias” (*Contra el*

*arte*: 69). Por ello, la autora propone con cierta sorna, que en vez de prohibir este tipo de representaciones debería haber una restricción de este tipo: “Prohibido a los receptores discapacitados en cuestión de arte” (*Contra el arte*: 69).

Desvinculando el arte de la función moral que la tradición platónica pretendía otorgarle, Maillard reivindica una educación sentimental que debería servirnos para saber diferenciar nuestras modalidades sentimentales, para poder discriminar las emociones propias de las impostadas: “Importa, por tanto, que sepamos autoeducarnos como espectadores, como receptores estéticos [...] El aprendizaje de la libertad se inicia con nuestra educación sentimental” (*Contra el arte*: 71). Este entrenamiento estético adquiere, en el caso de Maillard, una amplitud especial en relación al vuelco que realiza la autora sobre esta cuestión en sus obras posteriores, especialmente a partir de *Husos*. Estoy hablando del observador. Y es que, a mi juicio, esta condición estética de la que la autora nos hacía cómplices en *Matar a Platón*, está estrechamente vinculada con la figura del observador, que planea en toda la obra maillardiana a partir del *Diario de Benarés*. Porque el observador, del que se habla ampliamente en la segunda parte de esta tesis, siendo este personaje capaz de desdoblarse para contemplar la representación de los contenidos mentales, tiene mucho que ver, claro está, con esta actitud estética ante el texto, que es también una actitud estética ante lo que Maillard denomina el mí.

El observador, no exento de contradicción epistemológica, es el que no se identifica con el mí y sus estados mentales porque se sitúa en el límite, en este espacio intersticial desde el que ver y jugar al mismo tiempo, desde el que jugar sabiéndose parte del juego. De la misma manera, el lector/espectador/voyeur también se ubica en un espacio indefinido o virtual, el de la obra, que permanece *under construction*. En este espacio el lector/espectador se re-conoce y se produce, volviendo a utilizar un concepto gadameriano, un “aumento del ser” en tanto en cuanto el sujeto acontece en la obra a través las propias leyes internas que esta genera. Dicho de otra manera: a través del placer desindividualizado de la recepción de la obra, aquello que llamamos ser se reconoce como parte en la trama de la araña y puede conectar con el devenir universal, de todos con todo. De eso hablaban, muchos siglos antes de la estética de la recepción, los filósofos de Cachemira, especialmente Abhinavagupta, cuando definían el *rasa* como el placer o el gusto experimentado por medio de la universalización de las emociones representadas. Maillard dedica un ensayo entero sobre esta cuestión: *Rasa. El placer estético en la tradición india*. En él la autora hace una síntesis de la teoría del *rasa*, revisando las propuestas de distintos autores que se han ocupado de ella (Sankuka, Battanayaka y, especialmente,

Abhinavagupta). Esta teoría parte de las reflexiones que hicieron un conjunto de autores de Cachemira, entre los siglos VII y XI, al *Tratado de dramaturgia* de Bharata, y propone una explicación interesante sobre la necesidad de ficción en el ser humano, quien, a partir de la empatía con las emociones representadas, obtiene placer y conecta con la conciencia universal gracias a la desindividualización de las propias emociones. “El placer estético” –nos dice Maillard en *Diarios indios*– “es la captación placentera de la energía que se modifica en su expansión, placer del reconocimiento de la araña, el punto que se activa y forma el universo, placer del reconocimiento del origen-fuerza. Ese placer es el inicio de una conciencia que sabe del sí: el mí de cada cual se agita en el océano de sus intenciones particulares” (*Diarios indios*: 108).

Con la “conciencia que sabe del sí” hemos pasado del *voyeur* al observador. El nivel de conciencia del observador es, a diferencia del jugador estándar, múltiple en tanto que no solo contempla el devenir del espectáculo –que Maillard ilustra, en el ámbito de la mente, con la metáfora espacial de los husos–, sino que, además, sigue jugando. En este sentido, es interesante el paralelismo entre la teoría mental que elabora Maillard en *Husos-Hilos* y la cuestión estética de la recepción artística que hemos abordado aquí desde varios puntos de vista. Hay, en este aspecto, dos notas al margen en *Husos* (35 y 36, p.54) en las que la autora, cotejando la noción india del *sántarasa* con el huso del sosiego, acaba formulándose la siguiente pregunta: “¿Tendrá carácter representativo la emoción cuando me la imagino formando huso?”. En la nota siguiente, que remite a un espacio en blanco, concluye: “Los husos como teoría de la representación”. Puede entenderse, desde esta perspectiva, que la observación de los estados mentales –que Maillard practica sistemáticamente en su escritura como ejercicio de conciencia– está estrechamente relacionada con el fenómeno que se produce en la captación estética de la representación. De este modo, como dice Maillard en *Bélgica* a propósito de Proust y de su acto de recuperación de la memoria en *La recherche*, el lector no es solo un lector de la obra sino un “lector de sí” en el sentido de que puede contemplarse a sí mismo como representación, o espectáculo, sin la implicación emocional que supone la identificación ordinaria. Maillard relaciona, así, la pérdida del *yo* –vinculada habitualmente a la experiencia mística– con la práctica estética volcada también hacia uno mismo, de la que puede emerger el gozo (ver capítulo 7).

### 3.4. La metáfora: cómplices en la malla

Hemos hablado de la contemplación estética del mundo relacionada con la actitud del espectador, del *voyeur*, del observador. Nos estamos deslizando, en todo momento, por el campo semántico de la mirada. La mirada tiene, en Maillard, que nos advierte constantemente sobre la necesidad de invertir y desacostumbrar nuestros modos de ver (aprendidos), una importancia fundamental. El lector puede rastrear en los textos maillardianos este ejercicio estético de la mirada, sobre todo a partir de la figura del observador. Efectivamente, el arte de disponer imágenes –que también pertenecen al campo visual–, “formando galería” (*Husos*: 43; *Hilos*: 47), tiene mucho que ver con el ejercicio de la metáfora, cuestión que se aborda en este apartado. La metáfora, entendida a la vez proceso y como resultado<sup>35</sup>, es una forma del mirar que, a partir de la síntesis de una semejanza, permite un proceso de creación compartida. Esta creación no presupone un referente externo –como en el caso del símbolo– sino que se constituye como una realidad nueva. Es en este sentido que la metáfora permite ensanchar la mirada, *voir plus grand* como decía Perec, porque se sustenta en la posibilidad de gestar lúdicamente nuevas visiones. Rescato un fragmento de una nota al margen de *Husos* en la que Maillard, a propósito de la máxima de Berkeley *esse est percipi* habla, justamente, de este condicionamiento de la mirada en nuestra (de)formación de realidades:

[...] Y me pregunto si la consistencia que le atribuimos al mundo no se debe simplemente a la dirección de la mirada, un modo de sincronizar los ejes del mundo en la retina. Me pregunto si ver a través de las paredes no será un modo olvidado de mirar. Nos enseñaron a ver los perfiles y la solidez de las cosas. No es nada evidente que ésa fuese la única manera de verlas ni, por supuesto, tampoco es evidente que el mundo le corresponda, aunque llamemos “realidad” al resultado de esa forma de mirar (*Husos*, nota 30: 50).

Con estas bellas metáforas cuántico-visuales, la de sincronizar los ejes del mundo en la retina y la de ver a través de las paredes, nos hace conscientes Maillard de la nula diferencia entre el mundo y nuestra visión del mundo. Es por ello que el compromiso

---

<sup>35</sup> Esta es una de las primeras dificultades con las que uno se encuentra cuando pretende hablar de la metáfora. La metáfora es, como advierte Ortega, “a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado” (1966c: 257). Por ello, cuando hablamos de metáfora no nos referimos únicamente al objeto estético resultante sino también a la forma de mirar, al proceso mental mediante el cual detectamos la superposición simultánea de dos realidades.

con la realidad no es más, ni menos, que el compromiso con la mirada, con la metáfora, con nuestro mapa mental, como comentábamos en el capítulo 1 a propósito de la doble visión de Blake. Una visión que no traduce porque no es símbolo de nada, sino que construye activamente un entramado nuevo, “un nuevo objeto” en términos orteguianos, que emerge como resultado de una nueva forma de mirar. Maillard diferencia, en este sentido, entre una hermenéutica reveladora y una hermenéutica constructiva (1997: 516-525). La hermenéutica reveladora se debe a un referente, un pasado que debe traducir, mientras que la hermenéutica constructiva deberá perder todo referente ya que “utilizará la metáfora porque no pretende plasmar ni acceder a ninguna verdad exterior a ella, sino que procura construir modelos: ficciones cuyos elementos estén *bien engarzados*, de tal modo que su conjunto resulte *eficaz*” (1997: 524).

Esbozar una teoría de la metáfora sería una tarea de una complejidad considerable y de una exhaustividad que no pretendo abarcar en este estudio. Sí quiero rescatar, no obstante, algunas de las características de la operación metafórica que me ayudarán a argumentar su importancia en relación con la obra maillardiana. Así, hablaremos sucintamente de la metáfora como relación tensional entre dos realidades, de la metáfora en relación con su propiedad heurística y, finalmente, de su poder ejecutivo y, por tanto, su indisociabilidad con el sujeto-lector que la recibe.

Es y no es. Es pero no es. Es-como... pero no es. Es como-si. Como si el tropo metafórico residiera atrapado en la caja del gato de Shrödinger<sup>36</sup>, podemos decir que la esencia de la metáfora reside en esta superposición entre la identidad y la no identidad, entre la vida y la muerte de una imagen. Podemos definirla como impertinencia, tensión, síntesis, apropiación indebida, choque, irrealización... En cualquiera de los casos, el contraste entre ambas interpretaciones, la literal y la metafórica, es imprescindible porque, de lo contrario, estaríamos hablando de metáforas muertas, en las que ya no hay choque porque se ha perdido uno de los dos polos (el literal). Así pues, para que podamos hablar de metáfora, es necesario que percibamos dos realidades ante un enunciado metafórico, “que se manifieste la *tensión*” (Maillard, 1997: 522). Esta tensión de la que habla Maillard se produce a partir del choque entre la interpretación literal y la

---

<sup>36</sup> Erwin Shrödinger ideó la metáfora del gato en 1935. Se trataba de un experimento mental que consistía en colocar un gato dentro de una caja cerrada en la que había un frasco con gas venenoso. Este frasco se activaba mediante un dispositivo conectado a una partícula cuántica. Si la partícula cuántica pasaba por la derecha, el frasco se rompía y el gato se moría; si la partícula pasaba por la izquierda, el frasco se mantenía intacto. Como se trataba justamente de una partícula cuántica, esta pasó por la derecha y por la izquierda al mismo tiempo, de modo que el gato permaneció muerto y vivo simultáneamente. Ahora bien, si alguien abría la caja, la superposición se eliminaba porque el observador determinaba una de las dos opciones: o vivo o muerto.

metafórica; esta última emerge no como contradicción u oposición, sino como una nueva pertinencia, o realidad, surgida a partir de las ruinas de la destrucción de la literalidad. Así lo explica Moratalla (2003) en su comparativa de la hermenéutica de la metáfora en Ortega y Ricoeur: “La metáfora aparece por una inconsistencia del enunciado interpretado literalmente; esta inconsistencia es una ‘impertinencia semántica’. La impertinencia de la predicación debe seguir siendo percibida, a pesar de la emergencia de la nueva significación”.

Parece claro que, en la operación metafórica, se requiere una frustración del significado literal, un proceso de destrucción de la interpretación habitual o convencional para abrirnos al nuevo entramado que se nos propone con la nueva interpretación, la metafórica. Sin embargo, lo que se destruye con la metáfora, que es definida por Ortega como “el objeto estético elemental, la célula bella” (1966c: 257), no es tanto un objeto o una interpretación sino su existencia como cosa en el mundo; de ahí que Ortega nos hable de necesidad, en la metáfora, de “el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales” (1966c: 259). La imagen, a partir de la cual se hace la síntesis de la semejanza, debe seguir en nosotros para que se produzca el efecto sorpresivo, de absurdo<sup>37</sup>, que hace que Maillard equipare en cierto modo la metáfora con el humor, donde la constatación de la absurdidad contextual del enunciado opera, también, a partir de este choque, de este imposible. El fin de la metáfora, no es, pues, el de representar sino el de presentar algo nuevo. Como dice Ortega, el lenguaje metafórico no alude, como el lenguaje ordinario, sino que ofrece algo nuevo. Este algo nuevo no es, siguiendo a Maillard, necesariamente una imagen sino que podría ser también un ámbito nuevo, una disposición sentimental a la que deberá acogerse el receptor, previa renuncia a la visión literal del mundo. Una renuncia que puede entenderse desde el punto de vista de la fenomenología como acto de vaciamiento, de despojamiento interior a partir del que redescubrir nuevas ficciones (metáforas) que sean más “habitables” en palabras de Maillard: “Evidentemente, seguiremos construyendo ficciones –no podemos vivir sin ellas– pero, al menos, que sean habitables” (*Contra el arte*: 274).

La alusión, en términos orteguianos, es entonces lo que se aniquila con la metáfora. Eliminamos la referencia descriptiva para integrarnos en una nueva comprensión. Y entramos aquí en el segundo de los aspectos en los que quiero

---

<sup>37</sup> Para que haya metáfora, debe sorprendernos, atraer nuestra atención, que hablemos por ejemplo de un *alud* de noticias o, en el caso maillardiano, de los *busos* de nuestra conciencia o los *hilos* que nos llevan de un tema a otro. Debemos captar la impertinencia, el absurdo, el despropósito. Por ello, cuanto más distantes sean las imágenes superpuestas, mayor será el efecto sorpresivo o estético.

detenerme: la metáfora como motor redescritor de la realidad. La metáfora lleva en germen la destrucción y, al mismo tiempo, tiene el poder de indagar y de producir poéticamente, gracias a la imaginación, una nueva realidad, como explica Maillard a propósito de la razón poética zambraniana: “[...] la acción metafórica es también un acto constructivo que, al realizarse, realiza al ser del hombre puesto que ese ser, en la existencia, se cumple por la acción” (*La creación por la metáfora*: 179). Esta es la aparente paradoja: para crear algo nuevo, para realizarse en la acción –*ejecución* dice Ortega–, es imprescindible la desprogramación, la aniquilación, el desmoronamiento, la destrucción. Georges Bernard Shaw decía en esta misma línea que el aprendizaje siempre sigue a la pérdida: “Has aprendido algo. Al principio eso siempre parece como si hubieras perdido algo” (en Iser 1987a: 238).

La metáfora se erige en una herramienta no solo con poder estético sino con poder heurístico, el de reconfigurar la realidad a partir de una nueva comprensión y obtener, así, un aumento de la realidad, como diría Ortega. Así lo entiende también Paul Ricoeur cuando define la metáfora como “una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desarrollado por la *ficción*” (1980: 15). Es así, mediante la síntesis del poder de ficción con el poder de investigación, como la metáfora despliega su verdad “tensional”: “De esta conjunción entre ficción y redescipción concluimos que el ‘lugar’ de la metáfora, su lugar más íntimo y último, no es ni siquiera el discurso, sino la cópula del verbo ser. El “es” metafórico significa a la vez “no es” y “es como”. Si esto es así, podemos hablar con toda razón de verdad metafórica, pero en un sentido igualmente “tensional” de la palabra “verdad” (1980: 15).

Esta *verdad* que emerge de la tensión es, según Maillard, la metáfora entendida como “hermeneusis constructiva” (*La razón estética*: 70), como potencialidad “que nos permite diseñar mundos posibles” (1997: 516). Lo que pone en juego la metáfora es, entonces, nuestra propia capacidad de fabricar nuevas posibilidades, que no han de entenderse como verdades en el sentido de unicidad que le atribuimos al término sino como nuevas opciones infinitamente superpuestas. Infinitamente porque la interpretación de la metáfora no es nunca una sola sino que se presta a una remodelación constante. Así lo explica Moratalla (2003) a propósito de Ricoeur y su noción de *innovación semántica* en relación con la metáfora: “Las metáforas verdaderas son intraducibles; no significa que no sean parafraseadas, sino que la parafrasis es infinita y no agota la innovación de sentido”.

Con este no agotarse nunca el proceso interpretativo, llegamos al tercer punto en el que queríamos fijarnos: la metáfora como estado interior del sujeto. Ortega llama *sentimiento* al resultado de la imagen recibida por parte de un individuo concreto que la ejecuta y se ejecuta a sí mismo en ella: “A lo que toda imagen es como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento” (1966c: 260). De esta forma, poniendo el ejemplo del ciprés<sup>38</sup>, explica Ortega que la imagen tiene siempre dos caras: la imagen de algo y un estado interior nuestro: “De suerte que, con respecto al ciprés, es *sólo* imagen; pero con respecto a mí es un estado real mío, es un momento de mi yo, de mi ser” (1966c: 260). Es en este sentido que el arte –la metáfora– es *irrealización* o *desrealización*, no solo porque no sea real, sino porque al tomar la imagen y ejecutarla con nuestro *yo* la deshacemos como cosa en el mundo, la aniquilamos, y la rehacemos como parte de nosotros mismos. De esta forma, al interiorizar una metáfora, sentimos una identidad con ella que vivimos en tanto que suceso, *ejecutivamente*. En realidad, ese *nosotros* o ese *yo* es en sí mismo una ejecución, que no podemos percibir separadamente porque no es una imagen aislada, sino un proceso de integración, de intimidad con las cosas: “Yo significa, pues, no este hombre a diferencia del otro ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo –hombres, cosas, situaciones–, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose” (1966c: 252).

De todas las reflexiones que venimos desbrozando hasta ahora, se desprende que, para que haya metáfora, igual que sosteníamos con el texto en un sentido genérico, es imprescindible que haya una *comprensión* de esta metáfora. Es imprescindible, para que se dé la acción metafórica, que haya un *alguien* que, en complicidad con el creador de la metáfora, entre en la malla. “Sólo habrá metáfora –dice Maillard– cuando un sujeto sea capaz de comprender el juego metafórico” (1997: 517-518). Podríamos decir también, invirtiendo de alguna manera esta afirmación de Maillard, que solo habrá sujeto –entendido como un objeto de nuestra conciencia– como parte de algún juego metafórico, y eso lo sabe muy bien nuestra autora, que ha desplegado un ejército de metáforas para nombrarlo (mí, Cual, etc.). Porque, si no podemos captar el sujeto con nuestra conciencia porque el sujeto es algo que está sucediendo en ella (y por tanto es indisoluble de ella), solo a través de la acción metafórica, de intimidad con las imágenes, se puede cumplir lo que llamamos sujeto. La conciencia no puede, según lo dicho, tener como objeto una

---

<sup>38</sup> A partir del verso de López Picó sobre el ciprés (*e com l'espectre d'una flama morta*), Ortega explica el funcionamiento de la metáfora. Este ejemplo le sirve para argumentar que, si bien la semejanza entre los dos elementos es el punto de partida (el esquema lineal del ciprés y de la llama), esta es en realidad inesencial ya que lo importante es la creación de un nuevo objeto, el “ciprés bello”, que surgirá, por una parte, de la aniquilación del ciprés como realidad física y, por otra, de la creación del nuevo ciprés.

parte de sí misma, a no ser que se aleje de ella para contemplar el propio acto de percepción. Y, siendo esto así, este acto de percepción concluiría, por lo que Ortega afirma que “nuestra intimidad no puede ser directamente objeto para nosotros”. (1966: 260). Tendremos ocasión de seguir ahondando en esta cuestión en los capítulos dedicados al análisis de la obra de Maillard, pues este es, justamente, uno de los temas fundamentales tratados por la autora.

Entregarse a la metáfora, como se ha dicho, supone una renuncia a la literalidad, aunque esta deba seguir latiendo de algún modo para que permanezca la tensión. Y ahora añadido: y una renuncia al propio ser de uno mismo. Porque si el hombre solo se realiza en su relación con las cosas, y esta relación está determinada por la subjetividad perceptiva de quien con ellas se relaciona, la creación –la metáfora– es la acción mediante la cual *somos*. Maillard lo explica así en *La creación por la metáfora*:

El hombre nace en la medida en que se entrega, en la medida en que muere a sí mismo. El hombre se hace a su ser en la medida en que renuncia a ser sí mismo. Y esto significa también que el ser se hace en la medida en que el hombre se entrega a su acción, cualquiera que esta sea, razón y pasión unidas. Solamente así se cumple la acción metafórica, pues solamente así el impulso creador obtiene la fuerza suficiente para eso: pura fuerza creadora, libre de determinaciones, libre para cumplirse en sí misma, libre para ser lo que llamamos azar: fuerza vibrátil, transformadora, mágica (*La creación por la metáfora*: 181).

En la misma línea, leemos en *La razón estética*:

El mundo se nos dará estéticamente cuando la razón simbólica –o metafórica– nos lo presente en su no-ser-siendo, en la inmensidad del *gesto* que se efectúa para la conciencia y con ella. Pero no nos dejemos engañar: el reconocimiento al que se alude no es el de una Presencia concreta, ni el de un Ser, ni el de una Realidad oculta tras las apariencias. Todo mundo se construye. El reconocimiento lo es de la posibilidad del *gesto*, de todo gesto, y el lugar de descanso, la posada es un espacio: un *mundo* abierto por la intensidad del movimiento (*La razón estética*: 186).

La metáfora surge, entonces, como posibilidad de creación a partir del vacío. El *no es* radical al que nos enfrenta la acción metafórica es, en realidad, un *poderlo ser todo*. La aproximación al no-ser de las palabras en su dimensión referencial, como símbolo de alguna realidad verdadera, se desrealiza y se realiza por medio del estilo, de la metáfora o

de la razón estética, procedimiento gracias al cual “la nada es posibilidad de la existencia” (*La creación por la metáfora*: 181). La posibilidad de diseñar metáforas y de descubrirnos en ellas pone de manifiesto nuestra propia capacidad creativa. En ello reside, siguiendo a Iser, la estructura dialéctica de la lectura, que, gracias a la necesidad que se le exige al lector de descifrar, “entraña la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos y descubrir así lo que anteriormente había parecido eludir nuestra conciencia” (1987a: 242-243).

El estilo es, según Ortega, la manera particular que tiene cada ser de *desrealizar*, y por tanto de aumentar el mundo. Lo que se dice con un estilo –unas metáforas– no podría ser dicho de otro modo, porque el estilo, siendo indisociable de la subjetividad perceptiva, se aloja también en la conciencia de quien observa; el estilo constituye, en realidad, al propio sujeto-conciencia. Conciencia y estilo son lo mismo porque se produce, en ella, una simbiosis entre las cosas, las imágenes, y el modo (subjetivo) con el que las vemos y las desrealizamos: “Conciencia es creación” (Ortega, 1966a: 400). De ahí que, mediante un paralelismo con el ámbito de la ciencia, Ortega afirme que “Un científico es superado por otro que le sigue: un poeta es siempre literalmente insuperable” (1966c: 263).

De nuevo, nos encontramos aquí con la dimensión heurística de la metáfora. Y es que, si nos interrogamos sobre el porqué de la metáfora, del instinto de ficción que nos impulsa a seguir tejiendo mundos posibles, una de las respuestas tiene que ver, sin duda, con la incapacidad de nuestro intelecto para comprender y aprehender algunas realidades. Hablamos aquí de la necesidad de hallar imágenes cercanas para indagar sobre realidades que nos son lejanas, inefables, incluso incognoscibles: “Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil” (Ortega, 1966b: 391). De ahí que la ciencia, aunque a algunos les cueste reconocerlo, eche mano constantemente de la metáfora. “El reino subatómico –afirma Harpur hablando de la física– es principalmente metafórico” (2006: 107). El observador, ya se ha dicho, condiciona lo observado, cuya existencia real es discutible como se ha encargado de demostrar, en ciencia, la física cuántica<sup>39</sup>. Y lo que indaga Maillard, al no ser variable (es más fácil percibir lo claro y distinto, nos recuerda Ortega), es sumamente complicado de

---

<sup>39</sup> Recordemos el principio de superposición al que hacía referencia a propósito de la metáfora del gato de Shrödinger (ver nota 36). No me parece baladí que desde dos ámbitos tan supuestamente alejados como la filosofía y la física (cuántica en este caso), se aborde la importancia del observador en la naturaleza de lo observado. En física cuántica, se habla del fenómeno de la *decoherencia* para explicar la destrucción del estado de superposición de los objetos macroscópicos. De un modo paralelo, el observador, este artista de las imágenes, es capaz de condicionar la naturaleza de las mismas con su acto perceptivo-creativo.

percibir y describir. Porque lo que la autora investiga es ni más ni menos que el denominador común en cualquier acto perceptivo, aquello de lo que no podemos despegarnos incluso cuando intentamos observarlo: la conciencia. Y en este ejercicio de contorsión mental, la metáfora no es para Maillard un mero ornamento estético, sino que es condición *sine qua non* para su indagación. Coincido, en este sentido, con Aguirre de Cárcer cuando afirma que “la metáfora maillardiana tiende al polo de la catacresis” (2012a: 71). Efectivamente, la mayoría de metáforas de Maillard hacen referencia a realidades –*regiones* o *estados* mentales, sobre todo– que no disponen de palabras en el lenguaje ordinario. Así, la autora encuentra, por ejemplo, en el mí y el observador, los husos y los hilos, un entramado metafórico singular en el cual el lector, y este es en mi opinión su mayor logro, se sentirá plenamente reconocido.

Vimos en el capítulo anterior que el lector es, en la obra maillardiana, un punto en una malla textual cuyas posibilidades de interrelación y amplificación son infinitas. Añadimos ahora que el lector es también cómplice en una malla metafórica de la que, gracias al placer estético que producen las imágenes creadas por la autora y gracias también al placer propiciado por el reconocimiento de estas mismas metáforas texto tras texto, es el mayor de los cómplices. De ahí que, para la segunda parte de esta tesis, se haya optado por seguir una ordenación del análisis de las obras en función de una elección personal de algunas de las metáforas extraídas de los textos maillardianos. Y es que penetrar en el universo textual de Maillard requiere, no hay duda, penetrar en su universo metafórico y aprehenderlo. Un universo que va calando en el lector gracias, sobre todo, a la repetición e interconexión de unas metáforas que pasan a formar parte, aunque siempre desde nuestra más estricta singularidad, de nosotros mismos. En efecto, convencida Maillard de que la comprensión humana se produce por analogía, utiliza la metáfora como trabajo de deconstrucción y de construcción, ampliando así su mirada... y la nuestra. Aumentando la realidad.

### **3.5. Conclusión**

En este capítulo, hemos partido de una revisión de figura del lector como polo tradicionalmente olvidado en el análisis textual. Hemos cotejado para ello las aportaciones de algunos de los pensadores de la denominada teoría de la recepción, como Gadamer, Jauss, Iser, Fish, entre otros. Se ha definido la obra como encrucijada

entre el texto y el lector y como acontecimiento o suceso que tiene lugar en la conciencia del receptor. Es en este sentido que apoyamos la idea de que la obra es, en realidad, una virtualidad potencial, que se manifiesta en su co-crearse, en su *hacerse*. A partir justamente de la idea del movimiento y de la captación estética de este movimiento en el que sucede la obra, hemos pasado del lector al espectador. En primer lugar, porque hemos convenido que *mirar* se revela como una noción más pertinente que *leer* para un ejercicio de captación de lo fragmentario, de la simultaneidad; y, en segundo lugar, porque, al preguntarnos sobre la función del texto en el lector, hemos desembocado en la cuestión del placer estético de observar la representación, muy asociado a una manera particular de mirar.

A partir de ahí, hemos reflexionado en el segundo apartado, de la mano de Maillard, sobre la distancia estética y el placer que esta conlleva. Es así como hemos pasado del espectador al *voyeur*, que obtiene gratificación en la observación de la puesta en escena. Una puesta en escena que, en el caso de Maillard, en un ejercicio de inversión, se acaba convirtiendo en una puesta en escena del propio texto, como hemos analizado a propósito de *Matar a Platón* y *Funny Games*. A diferencia de Haneke, Maillard no condena al lector por no cerrar las páginas del libro sino que atribuye esta retención al placer desindividualizado de la recepción de la obra. Ahí hemos encontrado una posible respuesta a la pregunta maillardiana: *¿Qué le retiene de hacerlo?* Hemos relacionado, asimismo, esta especificidad de la distancia estética con el trabajo consciente con ella, que es el que encontramos en la obra de Maillard: el trabajo de la observación. Es así como hemos basculado de la observación de la obra y el placer estético consiguiente a la observación del mí y de la conciencia que, en tanto que hechos estéticos también, se despliegan en una retícula metafórica que requiere de la complicidad insoslayable del lector.

Finalmente, en el último apartado, hemos profundizado sobre la metáfora, como método y como resultado, desde la perspectiva de pensadores como Ortega, Ricoeur o la propia Maillard. Fijándonos en tres de los aspectos del hecho metafórico (la tensión, la capacidad heurística y la integración de la metáfora en el sujeto), hemos abordado la especificidad del ejercicio metafórico en Maillard. Un ejercicio que se materializa como estética a la par que como método de investigación de la observación de la conciencia, que es el denominador común de toda la obra maillardiana. La trama metafórica que dibuja la autora en sus textos, si entendemos con Ortega que la metáfora es un *sentimiento*

del que la recibe, requiere por nuestra parte una disposición determinada para poder identificarnos y hacernos con ella.

Estamos ahora en condiciones de desglosar el título del capítulo: “Una escritura, (de) una lectura, (de) un acontecimiento”. Se ha pretendido, mediante la doble lectura del enunciado, sintetizar dos aspectos de la obra de Maillard que considero fundamentales y que han guiado mis viajes por sus textos. En primer lugar, en la lectura apositiva, sin las preposiciones de los paréntesis (Una escritura, una lectura, un acontecimiento), entendemos que estamos ante una escritura que es lectura –no existe sino en la conciencia del lector–, entendida como un acontecimiento. En segundo lugar, la lectura con las preposiciones nos permite captar el difícil equilibrio que se propone Maillard con su ejercicio de escritura, al filo siempre de su propia imposibilidad. Y es que estamos ante una escritura que pretende describir la manera que tiene nuestra conciencia de observar (leer) lo que acontece dentro y fuera de ella, si es que hay algo que esté *fuera*. Una escritura de una lectura (de la manera que tenemos de leer o de percibir) de un acontecimiento (de lo que ocurre fuera y dentro de nuestra mente). ¿Cómo leemos el acontecer de nuestra conciencia? Y, con esta pregunta, otra pregunta inevitable emerge: ¿*Quién* lee el acontecer de la conciencia? ¿La conciencia de *quién*? ¿La conciencia de *qué*? ¿Se cumple también en metáforas la conciencia? ¿*Quién* metaforiza? Ahí está el reto y la paradoja que asumimos, con la autora, en las páginas que siguen.

## **SEGUNDA PARTE**

**Lectura de la obra de Chantal Maillard**



## CAPÍTULO 4

### DE MUROS Y CASTILLOS

Convierte tu muro en peldaño.

Rainer María Rilke

#### 4.1. Introducción

Partiendo de las metáforas arquitectónicas (muros, castillos, templos, piedras, estatuas, construcciones...) usadas por Maillard a lo largo de su obra para referirse al aparato metafísico occidental, se plantea en este capítulo un recorrido por los textos de la autora que ilustra y amplía la cuestión del derribo conceptual vinculado con el cuestionamiento del lenguaje. Para ello, se han seleccionado diferentes fragmentos de las obras de Maillard, independientemente del género literario y del momento de su producción, que permiten avanzar en la argumentación, al mismo tiempo que muestran, una vez más, la naturaleza fragmentaria y entrelazada de los textos, tanto en lo que se refiere a la preocupación temática que recorre toda la obra de la autora, como a su interconexión textual.

Los textos de Maillard se han cotejado con varios ensayos filosóficos (de Wittgenstein, Rorty, Goodman, Deleuze, Ortega y Gasset, Nāgārjuna, entre otros) a fin de encarar y comparar las reflexiones de Maillard con la de otros pensadores que han tratado las mismas cuestiones desde perspectivas muy diferentes. El denominador común de todos ellos, y por tanto el hilo conductor de este capítulo, es la problemática del lenguaje y sus límites en relación con la posibilidad de conocimiento del ser humano. De ello pretenden dar cuenta los distintos apartados del capítulo. En el primer apartado (*Contra el lenguaje hemos topado*), se reflexiona acerca de la construcción de edificios metafísicos y se intenta desbrozar la falsa dicotomía, sustentada por la tradición

platónica, entre verdad y representación. En el segundo apartado (*¿Filósofos...o sofistas?*) se insiste justamente en la cuestión de la representación y la capacidad estética como reino a recuperar y se habla de la necesidad de la poesía en su dimensión ético-estética. Finalmente, en el último apartado (*La mente como castillo*), se tienden puentes entre el derribo de los andamios metafísicos, construidos con los cimientos del lenguaje, y la liberación de la mente-castillo, empresa para la que se impone la destrucción de la creencia en la realidad de los pensamientos y la realidad del mundo mediante el método de observación que proponen los textos maillardianos.

#### 4.2. Contra el lenguaje hemos topado

Dejar de preguntar qué son las cosas para preguntarnos cómo llamamos a las cosas. Desmontar el andamiaje metafísico. Y después, si podemos: la risa. La risa como consecuencia de una revelación lógica: la de constatar que cualquier pensamiento, construido con y en el *logos*, carece de realidad, incluso este mismo pensamiento. “El filósofo –escribe Fernando Savater– [...] debería escribir poseído por una perdición y hasta un escándalo semejantes a los de la risa” (Savater, 1995: 22). La función de la filosofía es una preocupación que late en toda la obra de Maillard, tanto en su producción ensayística como en sus diarios y poemarios. El cometido de la filosofía no es ya, para nuestra autora, el de apuntalar verdades, sino el de señalar fallos lógicos –lingüísticos– en estos edificios, que a veces llamamos valores, sobre los que, con ansias de verdad, nos hemos cimentado, y enterrado. Desmontar la solidez de los mundos en los que hemos creído y en cuyo nombre hemos dictaminado normas y pautas de sentir, se erige en el cometido más necesario y más honesto para Maillard, aun desde la paradoja de operar con el mismo material de construcción que ha cimentado estos edificios: el lenguaje.

En el prólogo de *Contra el arte y otras imposturas* (9-16), Maillard empieza desgranando el adverbio *contra*, que la autora utiliza no solo en el sentido habitual de combate sino en el sentido de apoyo, de soporte. Así, se entiende que estos muros –los de la metafísica, los del lenguaje– nos sirven a la vez de amparo y a la vez de coartada. De esta manera, cuando olvidamos que los muros –que no han existido siempre– han sido construidos, estos se vuelven contra nosotros y nos oprimen sin que ni siquiera nos demos cuenta:

Nuestras instituciones y nuestros saberes son métodos y fórmulas para ayudarnos a caminar con nuestra ignorancia. Pero cuando convertimos sus aseveraciones en verdades, la ignorancia deviene estupidez. Los bastones se vuelven contra nosotros formando empalizadas y jaulas o convirtiéndose en armas destructivas, y los muros empiezan a oprimirnos. Conceptos que nos servían para entendernos devienen categorías de la realidad. Entonces es cuando lo que com-poníamos empieza a im-ponérsenos. La estructura de los muros se nos antoja, progresivamente, la del universo. Y con la pérdida progresiva de la conciencia del proceso lo “impuesto” deviene impostura (*Contra el arte*: 10).

En esta línea, afirma Maillard en “La India globalizada: “¿Quién gana y quién pierde?”, epílogo de *India* (777-799), que “se conquista a un pueblo mucho más fácilmente con-veniéndolo con abstracciones que sometiéndolo a las armas” (*India*: 792).<sup>40</sup> Maillard lo dice, en esta ocasión, a propósito del fenómeno de la globalización, entendido como la última colonización, y de la desvirtuación que opera la cultura kitsch cuando traslada y descontextualiza algo –arte, rituales, etc. – que tenía una función determinada en su contexto y lo convierte, así, en producto para el consumo. Y, al tratarse de productos desvirtuados, este consumo genera en el consumidor una permanente insatisfacción, que es el mayor baluarte que tiene el sistema capitalista para que los individuos, dominados por el ansia, sigan necesitando consumir más<sup>41</sup>.

Las abstracciones, decíamos, nos conquistan más fácilmente que las armas porque, sometiéndonos al dictado categórico de la sacrosanta verdad a la que supuestamente apuntan los conceptos, nos ocultan su carácter lingüístico. Si nos fijamos en la etimología del término abstracción (*abstrahere*), que significa literalmente ‘separar del

---

<sup>40</sup> Ya en *Adiós a la India* incidía Maillard en esta cuestión: “[...] Y bajas la cabeza, buscas en tu bolsillo tu tarjeta visa, y mientras la entregas consideras que, en este caso, ha sido corto el trayecto, que no han tenido que viajar hasta nuestras salas de exposición o nuestros museos etnográficos, que su nueva función ya les está siendo reconocida aquí, en las ciudades indias, donde el concepto “arte” ha sido importado con éxito. Entonces, consideras, una vez más, que más fácilmente se conquista un pueblo convenciéndolo con abstracciones que sometiéndolo con las armas” (*Adiós a la India*: 41).

<sup>41</sup> En este sentido, Maillard se lamenta no solo de que aquí se consuma la cultura india como producto kitsch, trivializándola, sino de que en India han empezado también a recibir su propia cultura pasada por la criba de nuestra tergiversación occidental: “La última vuelta de tuerca es que, con el tiempo, aquellos pueblos llegan a entenderse y a contarse de la manera en que nosotros los hemos contado” (*India*: 796). De esta forma, la cultura, convertida en producto turístico, no lo es sólo para el turista occidental sino también para el autóctono. La cultura, el arte, se ha folklorizado para ser consumida. Y “El folklore es una de las manifestaciones del kitsch: una forma de devaluación, de degradación de los elementos culturales para su consumo masivo” (799).

trecho o del límite’, vemos que la abstracción supone una extra-limitación, la de la razón que nombra sin decir *nombro*, que dice sin decir *diço*. El problema adviene cuando, extralimitándonos, le atribuimos una existencia real a aquello que nombramos creyendo que la sustancia precede al sustantivo, cuando este es sencillamente el soporte que la gramática necesita para poder predicar una propiedad de *algo*. Así, de la propiedad pasamos a la cosa –y la creamos–, del adjetivo pasamos al sustantivo. De lo bello pasamos a la Belleza y, poniéndole la mayúscula, le atribuimos una existencia real. Maillard, a propósito de la universalización platónica, lo explica en estos términos: “Los cielos se poblaron entonces de cualidades substantes, los adjetivos se sustantivaron y las cosas se nos complicaron” (*Contra el arte*: 81).

Contra esta complicación es contra lo que escribe Maillard en prácticamente todos sus textos. Y aquí también utilizo el adverbio *contra* en su doble acepción porque no solo nos advierte del peligro de seguir apoyándonos en sustantivos (Verdad, Realidad, Infinito, Muerte, Belleza, Arte, etc.), sino que además hace colisionar las palabras en un ejercicio de cirugía lingüística que las desmenuza y nos las ofrece en carne abierta, para nuestra extrañeza. Un ejercicio que, si bien no puede deslindarse de lo lingüístico, merece la pena para la autora por cuanto ayuda a desenmascarar lo que hemos dado por supuesto sin advertir que no era más que una construcción gramatical, un edificio, un castillo mental o un muro que, en vez de ampararnos, nos ha aplastado:

[...] No obstante, he de responder. Y lo haré, porque creo que si algo merece ser traído a los foros para su revisión son aquellos conceptos que nos acompañan como si hubieran existido siempre. “Cuidad de no ser aplastado por una estatua”, advertía Nietzsche. Se refería a aquellos conceptos que se han solidificado. Cuando esto ocurre es fácil que se conviertan en ideas, trasladándose ilegítimamente al ámbito moral el uso que de ellos hacemos legítimamente en el ámbito práctico. Cargados de valor, entonces, su solidez es aplastante (*En la traza*: 6).

No es la única vez que Maillard alude a la metáfora de Nietzsche para hablar de los conceptos-estatuas a los que nos hemos apegado porque, nombrándolos, los hemos definido y nos los hemos creído olvidando que una vez fueron creados por nosotros: “[...] Somos creadores que, aplastados bajo el peso de sus estatuas, han abdicado de su reino. Es tiempo de recuperar el reino –y el poder” (*Filosofía en los días críticos*: frag. 172:

126)<sup>42</sup>. Y en otro fragmento leemos:

[...] ¿Hasta cuándo negaremos la dispersión del *jaos*, la interpenetración de los opuestos, el juego sin fin, la dicha de lo híbrido? Es tiempo de destruir los cuentos de hadas; es tiempo de que hagamos que se desmoronen los castillos que nuestra cultura ha edificado. Es tiempo de romper las estatuas antes de que alguna nos aplaste al caer [...] (*Filosofía en los días críticos*, frag. 198: 140).

Este es pues el cometido de Maillard: hacernos percatar de que la solidez conceptual en la que nos hemos edificado no tiene más valor que el de su construcción, el de la posibilidad de construcción. No se pregunta la autora por la esencia de las cosas sino por la manera de construir esta esencia, no por el *qué* sino por el *cómo*: “Definiciones. -¿Acaso no hay diferencia entre decir “x” es tal y tal cosa” y “llamamos x a tal y tal cosa?”” (*Filosofía en los días críticos*: frag. 172: 126). Wittgenstein, a propósito de la imposibilidad de decir lo que una cosa *es*, afirma en el *Tractatus*: “A los objetos sólo puedo *nombrarlos*. Los signos hacen las veces de ellos. Sólo puedo hablar de ellos, *no puedo expresarlos*. Una proposición sólo puede decir cómo es una cosa, no lo que es” (Wittgenstein, 2004a: 58). Se trata, efectivamente, de la diferencia entre el “¿qué es?” y el “¿cómo se llama?” y que Maillard ejemplifica con el aprendizaje de la lengua por parte de los niños:

-“¿Cómo se llama esto?”, preguntaba un niño pequeño señalando una flor. Pasaron algunos años. El niño fue al colegio.

-“¿Qué es esto?”, preguntó, señalando otra flor (*En la traza*: 30).

La pregunta por la esencia surge, según Heidegger, cuando aquello por lo que se pregunta “se ha vuelto oscuro y confuso y [...] la relación del hombre con lo preguntado se ha resentido y ha sido sacudida” (Heidegger, 1980: 52). La interrogación por el *qué* requiere, efectivamente, un alejamiento de aquello por lo que se interroga –lo que ya está siendo ahí– en búsqueda precisamente de lo que no está presente, de la idea en términos platónicos. De este alejamiento habla María Zambrano en un fragmento de *Filosofía y*

---

<sup>42</sup> Nietzsche, que entiende la verdad como un conjunto de metáforas desgastadas que hemos olvidado que lo son, describe en *El crepúsculo de los ídolos* nuestra condición de constructores, nuestro reino como artistas. Porque el hombre es, para Nietzsche “un poderoso genio constructor, que acierta a levantar sobre cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja” (Nietzsche, 2007: 27).

*poesía* cuando compara la motivación del filósofo y la del poeta a la luz del mito de la caverna:

Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve en seguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis. La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento (1987: 16).

Este desgarramiento, que no padecen ni el poeta ni el niño, es producto del proceso por el cual el filósofo conceptualiza lo que observa y lo sitúa en otro plano, en el que la cosa –que ya no es tal– se le hace idea: manejable, verdadera, real. La definición (el *qué* es) se reviste entonces con el traje de la realidad. De esta forma, lo que empieza siendo una creación acaba sepultando en una caverna sombría lo que había sido su detonante. La base de la filosofía es la *creación* de conceptos, como sostienen Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1993: 11). Así lo explica nuestra autora:

La meta del filósofo es reducir las cosas a apariencias y éstas a concepto, un viaje en el que, generalmente, las cosas parecen mientras los conceptos van cobrando entidad. En ellos terminamos viviendo. Entendemos, por ejemplo, que lo real es “la muerte”, no el hombre que muere, y recurrimos al léxico último<sup>43</sup> para comprender el mundo en que estamos (*Contra el arte*: 145)

La existencia de “la muerte” es cuestionada por Maillard a lo largo de su obra, por ejemplo en aquellas conversaciones poéticas que mantenía con la muerte en *Poemas a mi muerte*. La muerte no es nada sin alguien que la piense o la anticipe, y lo que piensa no es tanto la muerte, sino la ausencia, la propia y la ajena. No obstante, en cuanto a la propia, la limitación conceptual es evidente: la mente puede imaginar el propio cuerpo inerte pero no puede imaginar la ausencia de sí misma, porque no se puede *pensar* sin ella. “Mientras yo viva –escribe Maillard– la muerte sigue siendo lo más ajeno a mí, lo absolutamente otro” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 71: 51). En el diálogo que mantenía el yo lírico con la muerte en la primera parte del poemario *Poemas a mi muerte*, en la que se plasmaba la visión occidental de la muerte como desgaje del individuo con el mundo, se manifestaba esta otredad radical: “Pues me gusta la vida, le grité”, leemos en el primer

---

<sup>43</sup> Esta es una expresión que Maillard toma de Richard Rorty (*Consecuencias del pragmatismo*, 1996) para hablar precisamente de la condición lógica de toda metafísica. El léxico último son términos que solo pueden definirse circularmente recurriendo a sí mismos.

verso de la sección VI (*Poemas a mi muerte*: 21). En la segunda parte, *El río*, se presenta en cambio la muerte, aceptada con serenidad, como continuidad de la vida, no como término. Lo que importa no es tanto la muerte propia, sino el acontecer del mundo, al margen de nosotros mismos, de las propias huellas que pretendemos imborrables: “Enséñame a olvidar las huellas de mis pasos en la tierra” (*Poemas a mi muerte*: 69).

Del hombre que muere, el que aparecía por ejemplo en *Matar a Platón*, no es posible hablar porque es una cosa en toda su extensión, en toda su infinitud. Por eso leemos en uno de los poemas del poemario: “La realidad está aquí, / Desplegada. Lo real acontece / en lo abierto. Infinito. Incomparable” (*Matar a Platón*: 67). La realidad, a diferencia del concepto, no tiene límites y el infinito, como idea, no existe: “el infinito es la sorpresa de los límites” (*Matar a Platón*: 53). Es en este sentido que Maillard habla de la diferencia entre las cosas y los objetos. La conceptualización –“la muerte” por ejemplo– hace que las cosas devengan objetos y sean así conversables, delimitables, controlables. Porque

[...] las “cosas” no tienen límites. Los objetos, sí. Y, sin límite, las cosas son terribles Su intensidad es terrible. Y, sin concepto, un objeto es una cosa. Un individuo, sin concepto, es terrible, porque es infinito. Un hombre muerto es terrible; es infinito. “La muerte” no lo es. Podemos hablar de la muerte; no podemos hablar de un hombre muerto, de ese muerto que tenemos ante los ojos, que muere o que ha muerto, ante nosotros, que acaba de “morir”. No cabe. No es posible (*En la traza*: 32).

Esta intensidad de las cosas sin concepto, en su estar siendo, nos remite de nuevo al éxtasis o al pasmo del que hablaba Zambrano y del que se ha desgarrado con violencia el filósofo. Este pasmo es, a mi modo de ver, el que Maillard relaciona en varias ocasiones con la náusea sartreana, que nace del mareo producido al asomarnos a la singularidad sin concepto, sin límites. Así es como define su náusea particular el escritor francés: “Náuseas; de vez en cuando los objetos se ponen a existir en la mano” (Sartre, 2003: 202). No es de extrañar, pues, que Maillard entienda la náusea como “respuesta somática al vértigo de la razón en sus confines” (*En la traza*: 31).

Asomados a este vértigo, recurrimos a la palabra, al nombre, como si fuera nuestra *biodramina*. Con el nombre, la realidad desplegada se hace cognoscible y comunicable, aunque lo que se comunica no es, en ningún caso, la experiencia infinita de las cosas en su existir. Es lo que Maillard denomina en *Husos* la negociación con el Abismo:

[...] Hemos tenido que negociar con el Abismo para poder existir. Lo hemos nombrado para poder convivir. Lo nombramos en todo lo que hacemos, en los gestos pequeños tanto como en los mayores. Pero a veces, sólo a veces, un gesto ocurre, que detiene el discurso. No es posible ya dejarse engañar. Todo lo más, tratar de vivir en el filo. Bascular allí. Y hacer como que logras engañarte, porque no te entenderían.

Y entonces dices. Lo dices con palabras al uso. Una y otra vez, lo dices, hablas de ello. Puedes hablar de ello, sí, pero sabes que no lo dices en realidad. Cumples el ritual porque ellos creen comunicarse en la palabra. Y comunican hechos, sí, se comunican. Pero lo infinito del hecho, no; el Abismo, no. En la palabra, lo infinito se vuelve finito; los márgenes del Abismo permanecen inalcanzables (*Husos*: 81).

Se está planteando aquí la eterna disyuntiva entre el ser y el saber o el mirar y el conocer. “Mirar –escribe Ortega– es lo contrario que conocer: mirar es recorrer con los ojos lo que está ahí, y conocer es buscar lo que no está ahí: el ser de las cosas. Es precisamente un no concentrarse con lo que se puede ver, antes bien, un negar lo que se ve como insuficiente y un postular lo invisible, el ‘más allá’ esencial” (1966*d*: 71). Y es que si nos situamos ahí donde están las cosas, como decíamos antes a propósito del quehacer poético y del niño, no es posible el conocimiento puesto que para el conocimiento es necesaria la doblez. No podemos ser y conocer simultáneamente porque el conocimiento implica un objeto que conocer (diferente de nosotros, con límites) y, en la unidad con las cosas, nada hay que conocer. Maillard se interroga así sobre esta cuestión en *Bélgica*: “[...] El lenguaje, siempre, simplifica la experiencia, la reduce a elementos significativos, conceptuales. Para su comprensión. Comprender, no hay que olvidarlo, significa ‘apresar conjuntamente’. ¿Dónde, pues, queda lo vivido, en el decir?” (*Bélgica*: 183).

Y, sin embargo, necesitamos decirnos, necesitamos pensarnos. Porque el ser de las cosas sin idea, aquéllas que se ponen a existir en nuestra mano, nos sigue abrumando. Así lo entiende también Ortega cuando afirma contundentemente que “El hombre es la insuficiencia viviente [...] necesita saber, percibe desesperadamente que ignora” (1966*d*: 73). Y, se sigue preguntando, “¿Por qué al hombre le duele su ignorancia, como podía dolerle un miembro que nunca hubiese tenido?” (1966*d*: 73). Entendemos, después de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida, Rorty o Goodman, entre otros, que lo que llamamos realidad no es sino el modo en que esta se nos presenta en sus

múltiples versiones, por medio de la estructura lógica del lenguaje. Precisamente por ello, Goodman, desde un punto de vista constructivista, habla en su libro de las *maneras de hacer mundos*, porque “nuestros mundos son precisamente todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas del mundo, así como las maneras-en-que-el-mundo-es, o simplemente las versiones en las que nos aparece” (1990: 21). Por ello, “la verdad sólo pertenece a lo que se dice”<sup>44</sup> (1990: 38).

La verdad, tanto si la entendemos en vinculación con la realidad o en un nivel proposicional (una afirmación es verdadera o falsa), es, siguiendo a Heidegger, lo coincidente, lo que coincide (1980: 201). Es por ello por lo que Heidegger entiende la Filosofía como correspondencia, como “un modo privilegiado del decir” (1980: 67). Este modo del decir del que habla Heidegger se nutre de ideas, o de conceptos, que, como ya hemos visto a la luz de la náusea sartreana, no corresponden a lo que ocurre sino que, en todo caso, vienen a suplir la ausencia real de todo aquello que representan. Así lo ilustra Maillard en este escatológico fragmento de *Filosofía en los días críticos*:

[...] Excretamos ideas. Nada tienen que ver con la verdad, absolutamente nada, salvo que llamemos verdad a una supuesta correspondencia, es decir, a una imagen de la idea que puede superponerse a una imagen de lo que ocurra cuando no hay ninguna idea (*Filosofía en los días críticos*, frag. 138: 101-102).

La verdad tiene que ver, por tanto, con la representación y, como tal, no tiene una estructura estable sino que es *evento*, como escribe Vattimo en *El fin de la modernidad*. Por ello, el acceso a las cosas por medio de la conciencia no supone otra cosa “encontrarlas en un juego del naufragio del lenguaje” (1986: 67). Las ideas se amontonan, se piensan, se representan: esta es su única existencia. Y pensar está, en tanto que coincidencia con lo que se dice, al servicio del lenguaje y no al revés. El pensar es lo que decimos, porque tiene su misma estructura, cosa que entendió muy bien Wittgenstein al afirmar que “*Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” (2004a: 111). Y de ahí el vértigo, la náusea: si la verdad está al servicio del lenguaje y no hay una relación no-convencional (natural o esencial) entre las palabras y las cosas, las versiones que

---

<sup>44</sup> Maillard hace referencia, en *Filosofía en los días críticos*, a esta misma afirmación de Goodman: “La verdad sólo pertenece a lo que se dice” (N. Goodman) [...] La Verdad, en sentido original, es Palabra en sentido original. Y la Palabra es, en ese sentido, Verbo: Acto, el que daría lugar a la conjugación infinita en la pronunciación, la resonancia. En el orden primordial, la Palabra es la primera escisión de lo Absoluto cuando se da a ver, cuando se manifiesta: cuando se representa. [...]. En el orden de las correspondencias, la verdad pertenece a lo que se dice, aunque lo que se dice sea, ahora, apenas connotación: resonancia lejana de la materia sonora del inicio” (*Filosofía en los días*, frag. 121: *críticos*: 87).

imprimimos del mundo van a ser múltiples –y ya sabemos que la verdad requiere unicidad– y, por tanto, el contacto con lo real –si seguimos aceptando, solo por necesidad lógica, que exista algo real– se resquebraja. La unidad parmenídea entre el ser y el pensar (somos todo aquello que se puede pensar) y, por tanto, la asociación inequívoca entre lo real y lo verdadero, queda puesta en entredicho, al servicio del decir. Es la estructura de lo que decimos la que condiciona lo que pensamos. De Parménides habla Maillard en este fragmento de *Bélgica* en el que la autora reflexiona sobre la condición circular de la verdad en tanto en cuanto es algo apresado, como entendió Wittgenstein, en el contenido proposicional:

La verdad es redonda, decían los griegos, y ¿cómo no? La diosa de Parménides estaba en lo cierto. La verdad es tautológica siempre, y toda tautología es circular. Las conclusiones de un silogismo están dadas en las premisas. No hay descubrimiento. Todo círculo es vicioso. Si todos los cisnes son blancos y “esto” es un cisne, entonces “esto” es blanco, por supuesto, pero ¿acaso no estaba “esto” incluido en la premisa que dice que todos los cisnes son blancos? No se ha añadido nada. Que “esto” sea un cisne ha tenido que afirmarse desde el inicio para que pudiese construirse el silogismo. El singular precede siempre a la abstracción. No obstante, los filósofos creyeron descubrir el mundo con esta herramienta. Desde Aristóteles a Hegel, compusieron magníficas sinfonías filosófico-tautológicas. Sólo Wittgenstein entendió a Parménides: toda respuesta está dada en la pregunta. Por eso, no por otra cosa, la verdad es redonda (*Bélgica*: 270).

También en un fragmento de *Filosofía en los días críticos*, Maillard hace referencia a la condición circular de la verdad, esa respuesta ya contenida en la pregunta, por medio de un comentario sobre *Malone muere*, de Samuel Beckett. Malone, cuya identidad acaba siendo, por identificación, la de otro ser (Molloy), es un ejemplo para Maillard de la identidad pregunta-respuesta:

Puesto que en la pregunta se halla contenida, siempre, la respuesta, es lógico que quien busca algo sabiendo lo que busca –o, al menos, habiéndolo nombrado, que es una forma de saber- termine hallando o creando en sí mismo el objeto de su búsqueda. En la novela de Beckett, Malone busca a Molloy y termina pareciéndose cada vez más a éste. Por supuesto no sabe qué deberá hacer con él cuando lo encuentre. No importa. De hecho no llega a encontrarlo. Tampoco importa. Simplemente se vuelve inútil la búsqueda. Termina donde empezó: con una orden que viene de fuera, sin finalidad. Pero, en el transcurso, aquel que busca asume en su propio cuerpo, sin saberlo, el objeto

de su búsqueda. El trasvase le sigue a la intención, o puede que la intención provoque el trasvase. **La búsqueda es una pregunta en acción. El resultado es la respuesta. El círculo siempre se cierra sobre sí mismo. Me transformo en lo que miro porque reflejo lo que miro** (*Filosofía en los días críticos*, frag. 145: 107, la negrita es mía).

Desde este prisma, podemos entender el planteamiento parmenídeo a la manera wittgensteiniana: no podemos decir nada distinto de lo que se puede pensar (determinado por la estructura lingüística) porque en el pensar ya está dado lo que pensamos y no podemos, mediante este mismo procedimiento, concebir nada que esté fuera de él: “Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar” (Wittgenstein, 2004a: 111). “Toda una nube de filosofía –leemos en las *Investigaciones filosóficas*– se condensa en una gotita de gramática” (2004b: 507).

La tautología está servida. Toda respuesta está dada en la pregunta. Toda verdad está contenida en el decir y en ninguna otra parte. La verdad es, en este sentido, redonda. Desde esta premisa, desde la más radical imposibilidad de lo que se ha entendido por conocimiento o descubrimiento de algo preexistente, la pregunta sobre el ser da paso a la pregunta sobre el pensar y, más concretamente, sobre el cómo pensamos lo que pensamos, nuestra manera de representar o de crear mundos. No está exenta esta cuestión de la teoría del conocimiento, como sostiene Rorty, de una voluntad parmenídea y platónica de verdad, de agarrarnos al fin y al cabo a algunas pocas ideas que nos expliquen y que nos sustenten, aunque ahora estas hayan versado sobre su propia falsedad. De ahí que Maillard, al final de *Matar a Platón*, parezca exculpar al filósofo griego: “Bien pensado, es posible que Platón / no sea responsable de la historia: / delegamos, con gusto, por miedo o por pereza, / lo que más nos importa” (*Matar a Platón*: 67). Leemos también, en relación con esto, este fragmento de la nota al margen número 51 de *Husos*:

[...] Digo esto y el decir se me antoja fonética de la imagen. Pues la imaginación construye en mí para hacerme transitable el sentir y sus fluctuaciones. Nombras el vértigo, y se convierte en tropiezo; nombras el abismo y se torna valla. Nombrado, lo infinito se hace reconocible, conversable. –Digo esto y reconozco la obviedad filosófica del discurso. Callarme, no obstante, es soltarme en aquella rama a la se asía con sus dientes aquel personaje de la historia zen, mientras su cuerpo colgaba sobre el

precipicio<sup>45</sup>. Lo infinito no es más que una inversión lingüística. El precipicio es la negación. Es el miedo (*Husos*, nota 51: 73).

A vueltas con el miedo. Aun desde la conciencia de la condición ruinoso de las ideas, necesitamos agarrarnos a ellas como se agarraba aquel personaje a la rama del árbol. Porque el miedo a perder el contacto con lo real nos hace “sentirnos obligados por las cosas a llamarlas por sus nombres propios” (Rorty, 1997: 211) y nos impele a organizar el caos, delimitándolo. Porque, sin límites, tampoco hay nombres. Y las cosas sin nombre, recordemos, son terribles, infinitas. Por ello, Deleuze y Guattari hablan en estos términos sobre la necesidad de organizar el caos mediante las *caoideas*<sup>46</sup>:

Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos. [...] Incesantemente extraviarnos nuestras ideas. Por este motivo nos empeñamos tanto en agarrarnos a opiniones establecidas (1993: 202).

El nombre nos ayuda, entonces, a trazar los límites que no existen consubstancialmente en las cosas, que en su suceder caótico nada tienen que ver con las ideas. Esta es nuestra estrategia para habérselas con el miedo. Así lo expresa Maillard a propósito de los templos (los físicos y los conceptuales):

[...] Delimitamos para comprender, porque ésa es nuestra manera de resolver los conflictos, la discordancia entre las partes, el deseo con el miedo, el anhelo con la ignorancia. Esta delimitación trazada en la tierra serviría de base, de basamento, más

---

<sup>45</sup> Maillard se refiere a la historia zen según la cual un hombre se sujeta con los dientes a la rama de un árbol y pasa otro hombre por ahí y le pregunta por la doctrina fundamental del budismo. El personaje, para contestar, solo puede soltarse de la rama y, por tanto, caer en el precipicio.

<sup>46</sup> Deleuze y Guattari (*¿Qué es filosofía?*, 1993) imbrican los planos de la Filosofía, el Arte y la Ciencia como hijos de un mismo quehacer: “La filosofía, la ciencia y el arte requieren que desgarramos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos” (1993: 203). Desde esta posición, se entiende que, para lidiar con el caos, hay que unirse a él: “Diríase que la lucha *contra el caos* no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, *contra la opinión* que pretendía no obstante protegernos del propio caos” (193: 204). Es por ello por lo que acuñan el término de *caoideas* para referirse a “las hijas del caos” (Filosofía, Arte, Ciencia) que seccionan y succionan, cada una a su manera pero todas interrelacionadas, la realidad caótica. Es en este sentido que, cuando los autores hablan de la filosofía como creación de conceptos, están hablando de un estado caoidético que requiere, claro está, enfrentarse con la movilidad y la ductilidad de todo pensar. Esta manera de enfrentarse al caos no supone un reconocimiento sino más bien apertura, ensanchamiento, creación.

tarde, para la edificación del “templo” como lo entendemos hoy en día: un edificio que es centro de comunión, donde el grupo celebra, o recupera su comunidad. Símbolo también, ahora, por su verticalidad, del deseo de unión del cielo y la tierra, el supuesto infinito y lo finito, lo invisible supuesto y lo visible, pero sobre todo lo incomprensible y lo com-prensible (conceptos) y, en definitiva, entre todo aquello que la razón puede postular y lo que el organismo tiene que soportar (*Contra el arte*: 53).

Sobre los templos, en relación con la necesidad de la escritura como estrategia de supervivencia contra el dolor, leemos en *Husos*:

Sobrevivir. Trazando marcos, templos: delimitando. Haciendo templos. No para el orden, no para el augurio sino para contemplar. Templos: cuadraturas del cielo, para la protección. Porque mientras contemplan mis ojos el cuaderno, el horizonte deja de imponerse (*Husos*: 15).

El no saber es doloroso. El miedo imprime el nombre aunque el nombre sirva para arremeter contra sí mismo:

Así pues, desde el miedo, desde la necesidad psicológica de atenuar en lo posible la cruel condición de lo humano, asumiremos la sustantivación de los adjetivos que digan lo absolutamente otro, pero no sin antes contemplar la tramoya que sustentan las estrategias con que nos defendemos del terror.

Hablar de metafísica, es hablar del lenguaje en sus confines. La conciencia del lenguaje (o la superación de la metafísica) viene después (*Contra el arte*: 163).

La conciencia del lenguaje o la superación de la metafísica vendrá después porque esta no puede simultanearse con el lenguaje. Y es que el lenguaje es el que soporta, en su propia estructura, el lastre conceptual de las estatuas que con él se construyen. Así lo entendía Heidegger cuando afirmaba que “Toda metafísica –incluido su adversario el positivismo–, habla la lengua de Platón” (1980: 112). Es de esta conciencia de la que emerge la ironía, o la risa catártica de la que habla Maillard. Lo expresa bien Fernando Savater en su *Diccionario filosófico* cuando afirma renunciar a conocer la textura de lo real no tanto por modestia cuanto por ironía, “pues más allá de nuestro lenguaje no podemos ir filosóficamente ni tampoco más *adentro*, aunque el lenguaje siempre parezca impulsarnos fuera de sus propias fronteras y sepa proporcionarnos la profundidad *en*

*trompe l'oeil* de nuevos vértigos semánticos” (1995: 38).

En relación también con esta constatación irónica, Rorty habla de la deuda del poética irónico –este que habla “en los confines del lenguaje”, como decía Maillard– con Parménides. Así pues, más que ver un fin de la metafísica en esta actitud irónica, Rorty ve en ella un contrapunto dialéctico, generador de un discurso prolífico que no tendría lugar si no fuera como inversión o negativo de la metafísica: “Mejor sería pensar que todos ellos se valen de la tradición parmenídea como contrapunto dialéctico, en cuya ausencia no tendrían nada que decir” (1997: 215). La antimetafísica está, pues, en germen dentro de la propia metafísica, y viceversa. Siguiendo a Deleuze y Guattari, “*La filosofía necesita una no filosofía que la comprenda, necesita una comprensión no filosófica, como el arte necesita un no arte, y la ciencia una no ciencia*” (1993: 220, la cursiva es suya).

Por este motivo, *contra* la metafísica, y con sus mismos materiales –aunque con tintes metafóricos más que conceptuales–, volveremos a forjar, inevitablemente, nuevos discursos que edificarán nuevos castillos:

Confieso que he perdido gran parte de mi vida en palabras disfrazadas de ocultos contenidos, en oscuras verdades que alientan en la nada, en conceptos vacíos dictados por el aura de algunos pocos muertos. Confieso que he perdido gran parte de mi vida tratando de añadir palabras al sentir, castigando de esta forma la ausencia verdadera, traduciendo el deseo a una moda u otra, a rancios equívocos prensados en postales, y el miedo, a lúgubres estancias de un romántico tardío.

Se organizan los sentires de acuerdo con las ordenanzas de los distintos siglos, y es cierto que algunos alumbran aún las cuevas donde se gestan los movimientos más ingenuos del ánimo.

Hoy me pregunto de qué silencio, de qué mudez extraeré el próximo gesto, la próxima pauta de acercamiento, el próximo estertor; qué palabras, qué signos anunciarán el próximo estremecimiento, y en qué creencia-páramo construiré el próximo castillo (*Filosofía en los días críticos*, frag. 348: 225).

Estas últimas palabras de Maillard redundan en lo mismo: no podemos crear más que con el material preexistente del que nos servimos: el lenguaje. Y el lenguaje, decía Wittgenstein en sus *Investigaciones*, no puede cambiar realmente nada porque no se puede desgajar ni del mundo del que habla ni del que pretende construir. El lenguaje únicamente puede reflejar lo que en él se refleja. Y con la filosofía solo podemos, como

mucho y como poco, ejercer una suerte de crítica lingüística, descriptiva (señalar fallos lógicos, confusiones, como dice y hace Maillard). Por ello, afirma Wittgenstein, la filosofía “deja todo como está” (2004*b*, 129: 124). Goodman, en este mismo orden de cosas, dice: “La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes [...] hacer es, así, rehacer (1990: 24). Esta es la paradoja de la que habla siempre Maillard:

[...] Esa es la paradoja. No puedo construir más que en lo ya construido, no puedo ver más que en lo visible, no puedo ser más que ahí donde me han tomado las medidas. Ningún traje se hace con hilo invisible, por más que algunos quieran creerlo [...] Nada es, salvo lo que construimos y, en rigor, lo construido no ES. La metafísica ha muerto. El ser ocurre en superficie y la superficie es una red que tejemos al deslizarnos. Los gestos son las trayectorias, el espacio se acota en la urdimbre. Todo lo que no soy es el vacío que nombraba Nagarjuna y lo que soy no es distinto del vacío, sólo que hoy, aquí, ponemos énfasis en lo que somos y esto es debido a que nos hayamos hecho a la idea de que la nada nada es y que, en todo caso, nombrarla sólo sirve para nadificar los “modos” lo suficiente como para no creérselo demasiado haciéndole a la superficie profundas reverencias (*Filosofía en los días críticos*, frag. 95: 65-66).

Maillard hace referencia en este fragmento, como en tantos otros, a Nāgārjuna, filósofo budista que desarrolló su actividad en el sur de la India entre los siglos II y la primera mitad del III. Concretamente, se refiere a su doctrina sobre el vacío. Podríamos decir que Nāgārjuna fue una suerte de filósofo del lenguaje *avant la lettre*, puesto que dio un giro respecto del budismo anterior y asumió que el vacío es también un contenido mental y, como tal, ilusorio. Por tanto, el vacío no deja de ser en este sentido una metáfora, otro juego lingüístico. El pensamiento del vacío, nos explica Juan Arnau en *La palabra frente al vacío* (2005), se vuelve sobre sí mismo y no puede más que reconocerse como otro supuesto metafísico, otra falsificación conceptual. No deja de ser asombroso, como comenta Maillard, que, en siglo II, Nāgārjuna ya desactivara los supuestos metafísicos que en 1740 había desarticulado Hume y que en el siglo XX desarticuló Wittgenstein.

Nāgārjuna lleva hasta las últimas consecuencias la noción budista del origen condicionado y niega la naturaleza propia del mundo, del individuo, de los *dharmas*<sup>47</sup> y, por supuesto, de la propia idea del vacío. Si la existencia es ilusoria, no existe tampoco el vacío. He aquí la ecuanimidad de encontrarse en la vía media, de reconocer la convencionalidad de la existencia de todas las cosas: por un lado hay que reconocer la importancia de la vacuidad, dado que todo lo que existe es vacío, por el otro hay que percatarse de su falta de importancia, ya que la vacuidad es una palabra como cualquier otra. (Arnau, 2005: 72-73). Esta paradoja se erige en verdad y en método al mismo tiempo, puesto que la única manera de sobrevivir a la certeza de la vacuidad de todo es asumiendo la contradicción inherente a cualquier afirmación, a cualquier hipótesis o a cualquier tesis, e intentando poner de manifiesto la falta de naturaleza de todo saltando metódicamente de léxico en léxico sin correr el riesgo de permanecer demasiado tiempo en ninguno.

Vemos, a la luz de esta idea nagarjuniana, que la idea del mundo como ilusión o como ficción condicionada por el lenguaje había emergido muchos siglos antes de que la reivindicaran los pensadores aquí mencionados (Wittgenstein, Deleuze, Rorty, Foucault, Goodman, entre otros). Es en este sentido que Juan Arnau ve en Nāgārjuna y la vía media “el primer síntoma de la desconfianza budista hacia el lenguaje” (2005: 62). Justamente por esta razón, Arnau asocia la praxis de Nāgārjuna con la ironía postmetafísica y con los postulados del pensamiento constructivista. Y es que, tanto para el pensador budista como para todas estas corrientes con el foco puesto en el lenguaje, la pregunta sobre la esencia se difumina para dar paso a la pregunta sobre la representación y la construcción (de mundos, de verdades, de identidades): “El problema de la verdad se retira para dejar paso a la cuestión de cómo llegamos a darle un significado a la experiencia, y es aquí donde podemos ver al escolástico budista como un pariente cercano del constructivista” (2005: 295).

Mediante el rechazo y la autorrefutación de sus propias tesis, como por cierto hacía también Wittgenstein y hace Maillard (especialmente en *Husos* y, más acentuadamente, en *Hilos*), Nāgārjuna parece llevar la filosofía a su propia desintegración,

---

<sup>47</sup> Para el budismo, el mundo está formado por *dharmas*, partículas elementales transitorias que son interdependientes y que crean una ilusión de realidad, de continuidad, tanto en lo que hace referencia al mundo como en lo que hace referencia a las impresiones mentales o al individuo. De esta forma, tanto las cosas como el ser humano se componen de estas realidades elementales (los dharmas) que al unirse producen la ilusión de continuidad o de realidad. Lo que existe, en realidad, son combinaciones de dharmas que aparecen y desaparecen. La existencia se sustituye, de este modo, por la dependencia, de manera que todo origen es condicionado, puesto que nada tiene existencia en sí, sino que las cosas van-siendo debido a una relación de naturaleza interdependiente.

al abandono de la discusión que da título a uno sus libros. Porque, como escribió Wittgenstein en el *Tractatus*, la imposibilidad de la respuesta nace del propio planteamiento, de la pregunta:

La mayor parte de las proposiciones e interrogantes que se han escrito sobre cuestiones filosóficas no son falsas, sino absurdas [...] De ahí que no podamos dar respuesta en absoluto a interrogantes de este tipo, sino sólo constatar su condición de absurdos. La mayor parte de los interrogantes y proposiciones de los filósofos estriban en nuestra falta de comprensión de nuestra lógica lingüística. [...]. Y no es de extrañar que los más profundos problemas *no sean problema alguno* (2004a: 66).

Heidegger, preguntándose también acerca de la desintegración o el fin de la filosofía, más concretamente de la metafísica, afirma que “La tarea en el pensar consistiría, entonces, en el abandono del pensar anterior, para determinar lo que es la ‘cosa’ del pensar” (1980: 120). Una cosa del pensar que es, ya lo hemos visto, una cuestión de representación, de lengua. Son las gotitas de gramática wittgensteinianas. Así explica Maillard en *Bélgica* la concepción que tiene de su propia tarea –como filósofa, como escritora– llevada a cabo hasta el momento

¿En nombre de qué se permite, en mí, la profesional de la filosofía mirar por encima del hombro a la escritora? ¿Por qué ese desprecio de la segunda, y la vergüenza del sustantivo que la nombra? El valor otorgado a la esforzada tarea, quizás, la responsabilidad equívoca de una ciencia cierta, la vocación de claridad que conlleva la ardua labor bajo la lámpara, por todo ello, probablemente, en justa retribución.

Sostenida por la cuerda tensa de la exigencia, aquella vocación se agotó en la empresa **de clarificar el sentido del lenguaje**. Limitada por el esfuerzo prolongado de la verificación, los sucesivos procesos de sospecha e inspección, los ejercicios probatorios y las necesarias conclusiones, el resultado acaba siendo, inevitablemente, poco más que fragmentos insuficientes, inconcluyentes. Salvo en lo siguiente: **saber que cualquier hipótesis puede ser refutada por un solo caso, que cualquier conclusión es válida tan sólo dentro de los márgenes que marcan las premisas, y que las discusiones, las altas discusiones que rebasan los límites estimados para la convivencia, surgidas a partir de ociosas conexiones, redundan en equívocas verdades que, al cabo, resultan peligrosas** (*Bélgica*: 268, la negrita es mía).

Vemos que el abandono de la discusión, de la pregunta sobre el *qué* (la verdad, la esencia), no es, de ningún modo, un abandono del pensar ni un ejercicio de nihilismo. Así lo explica Arnau en su ensayo a propósito de Nāgārjuna: “Dejar de hacer filosofía es ya filosofar. Una terapia destinada a tratar una enfermedad incurable: el ansia filosófica por las esencias” (2005: 97-98). Nos remitimos, otra vez, a la deuda parmenídea de la que hablaba Rorty cuando se refería precisamente a los nuevos castillos –literarios– edificados a partir de la negación de la metafísica. Y es que partir de la autorrefutación de las propias hipótesis, reconocidas también como ficciones transitorias, se pone en valor el propio proceso de construcción mediante el cual se pierden las mayúsculas pero se produce un crecimiento dialógico, artístico, que nos implica a todos en el mismo proceso: el de la re-creación de lo que habíamos edificado como realidad y habíamos venerado como si existiera. Una Realidad en cuyo nombre se ha vencido, como explicaba Maillard a propósito de las abstracciones, a los pueblos, a golpe de Ideas, cuya vibración se convierte en “proyectil”, com leemos en *Matar a Platón* (21). A partir de las ruinas de estos edificios se impone una reconquista: la recuperación de nuestra condición de artistas, la restitución del pensamiento al ámbito de la estética

### 4.3. ¿Filósofos... o sofistas?

La conciencia de la condición ilusoria del mundo supone, y eso lo ha sabido reflejar muy bien la tradición india, una revalorización de la actividad ficcional como herramienta hermenéutica para desmontar la solidez de los mundos en los que hemos creído, las imágenes que hemos solidificado y que hemos habitado: la Realidad. Así lo explica Maillard en “La historia eterna de Rama”, incluido en *India*:

Estamos muy acostumbrados, en la cultura occidental, a considerar, contra toda evidencia, que el mundo en el que estamos es sólido y nuestra existencia, real. No obstante, en India, la cosa se invierte. Desde el momento en que se entiende que la realidad del mundo es ilusoria, la realidad de la ficción cobra su mayor solidez. Es más fácil entonces creer en un mito, que es una realidad estable, que en la cambiante deriva en la que transcurre nuestra existencia (*India*: 756).

Esto está vinculado con la formación de la Historia –de la mano de la verdad– frente a la del mito o la poesía –de la mano de la verosimilitud–. Así lo explica Maillard a

propósito del paso de lo poético a lo racional como instrumento político, como herramienta para la construcción de las identidades de los pueblos. De la poesía como actividad mnemotécnica se pasó a la razón como método de construcción de verdades. De esta forma, los orígenes míticos se sustituyeron por un ejercicio racional, político, y la actividad poética pasó a ser una actividad placentera. Por ello, Maillard habla del *ars poética* como una degradación, como una “estetización de la mnemotécnica” (*Contra el arte*: 150). La formación de la identidad de los pueblos pasó, así, de ser fruto de un proceso poético a ser fruto de la actividad metafísica:

La función del aparato metafísico fue la de convertir la verosimilitud del mito en verdad. [...] Tan sólo apuntaré que el paso de la verosimilitud a la veracidad supone una transición importante: el paso de lo artístico (la construcción del mito por el *poietés*) a lo metafísico (la construcción de la Historia) (*Contra el arte*: 150-151).

Platón, temeroso de que se demostrara que las cosas presentes discordaban con la supuesta Idea que las precedía, denostaba a los artistas porque, con esta práctica, “Se da con palabras una falsa imagen de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presenta la menor similitud con relación al modelo que intentan reproducir” (2000: 157). Lo leemos, como justificación del magnicidio, en uno de los subtítulos de *Matar a Platón*: “Platón desterró a los artistas por temor a que / mostraran que lo-que-ocurre / no tiene correlato ideal, / que cada ser no participa de su idea sino, / al contrario, de todo aquello que él no es” (*Matar a Platón*: 39-41).

La crítica del lenguaje, a la que nos venimos refiriendo en este capítulo, no es tanto una crítica esencial a la palabra como tal, sino un cuestionamiento de la capacidad de esta para referir verdades. No puede el lenguaje hacer referencia a ninguna verdad porque la verdad –o el concepto– es una creación del lenguaje. “Platón –afirman Deleuze y Guattari– decía que había que contemplar las Ideas, pero tuvo antes que crear el concepto Idea” (1993: 12). Los conceptos no son, en este aspecto, cuerpos celestes – perfectos y acabados–, sino que hay que crearlos y no pueden dissociarse, en ningún caso, del estilo singular de quien los crea: “No hay firmamento para los conceptos” (1993: 11). Efectivamente, no existe filosofía sin creación y todo filósofo deberá inventar sus propios conceptos, su propio universo metafórico, que se presentan para el reconocimiento –y, por tanto, el goce– de quien los recibe. La invención de los conceptos tiene que producirse por una necesidad estilística de las palabras que van a formarlos: “El bautismo del concepto reclama un *gusto* propiamente filosófico” (1993:

14). Y, cuanto más *poiético* o metafórico sea el entramado conceptual, más se lo reconocerá y, por tanto, más placer producirá. Esto es, como se comentaba en el capítulo 3, lo que ocurre con la trama metafórica creada por Maillard y desplegada para que nos reconozcamos constantemente en ella.

Creación y pensamiento, se vuelve a demostrar, son dos caras de la misma moneda. No deja de ser paradójico, comenta Zambrano en *Filosofía y poesía*, que sea justamente Platón, al frente en la batalla del pensamiento contra la poesía, quien, en aquellos pasajes en los que el camino de la razón y de la dialéctica parece insuficiente, el filósofo irrumpa en el mito poético, utilizando por ejemplo la alegoría de la caverna (1987: 18). Maillard, en un fragmento de *Filosofía en los días críticos* que reproduzco entero aquí, habla precisamente de la reivindicación de la potencialidad constructiva del lenguaje –arte, *poiesis*– como única vía honesta desde la que seguir haciendo filosofía:

Todo filósofo que se precie debería, en algún momento de su vida, escribir un ensayo que se titulara “Contra la filosofía”<sup>48</sup>. **Si yo lo escribiera, sin embargo, no sería para destruirla, sino para restituirla el lugar que le dieron los sofistas y que Platón se empeñó en ocultar: el lugar de las posibilidades creadoras del lenguaje cuando es guiado por la razón y su lógica.** Es posible probar cualquier cosa en lo abstracto. En el reino del ser todo depende del valor que le otorgamos a los principios o supuestos, y en qué bando colocamos luego las palabras. “Contra la filosofía como guía de la verdad”, sería el título más apropiado. Yo no enseñe verdades; enseñe una vía para desalojar prejuicios, opiniones, supuestos, todo aquello que nos sirve para apuntalar el edificio donde habitamos bien seguros. Enseño a destruir estatuas antes de que nos aplasten. Enseño el valor subterráneo del vacío que no es un valor en sí mismo sino la trama, el subsuelo de todos los valores que construimos para vivir, para jugar al juego de la vida, compartiéndolo. Oídme: yo no enseñe valores, desvelo el subsuelo, señalo el lecho de los ríos durante la sequía, enseñe cómo andar en los lugares inhóspitos, en esos no-lugares, no para habitarlos sino para construir en ellos ciudades en las que no se ha de creer más que lo justo para hacer de la ilusión verdad, porque la ilusión es lo único que hay. Verdad es lo que creamos entre todos, verdad sin referente, verdad como fidelidad a las relaciones instituidas dentro del orden que elegimos. Eso, lo han sabido desde siempre los grandes políticos, quienes se han divinizado porque el pueblo era incapaz de saberse creador de su propio orden y porque hubiese sido peligroso que así fuese. Está por ver si hoy sería posible. Un pueblo de artistas, gente libre diseñando sus reglas, sus

---

<sup>48</sup> Curiosamente, Maillard no ha escrito nunca un ensayo titulado así, pero sí ha acabado publicando, 8 años después de la publicación de *Filosofía en los días críticos*, el ensayo titulado *Contra el arte y otras imposturas*.

verdades, la fidelidad de sus gestos: su red de comunicación (*Filosofía en los días críticos*, frag. 245: 161-160, la negrita es mía).

La filosofía, y eso lo sabían bien los denostados sofistas, que refutaban con su retórica y confundían apuntando a falsos supuestos, no apunta a ninguna verdad sino que se constituye en el discurso, *es* discurso. “No poseo más verdad que la verdad de mi estilo”, dice Fernando Savater en su *Apología del sofista* (1973: 19). “El hombre es la medida de todas las cosas”, dice el célebre aforismo de Protágoras, mostrándonos la imposibilidad de acceder a ninguna verdad universal que esté fuera de la construcción discursiva de quien habla. “El estilo es el hombre”, nos recuerda Ortega (1966c: 263), para quien “Los vórtices dinámicos que ponen novedad en el mundo, que aumentan idealmente el universo, son los estilos” (1966c: 247). Y el estilo, en forma de lenguaje en el caso que nos ocupa, es, al fin y al cabo, lo único que puede transmitir la filosofía:

Quién pudiese pensar aún en la filosofía como en esa ciencia que atesora el conocimiento de inefables verdades. En realidad, no es sino un juego lingüístico bien trabado Su interés reside no en lo que dicen sus discursos, sino en la corrección del lenguaje que utiliza. La lógica es la moral del discurso (*Bélgica*: 100).

Toda creación —y se entiende que el mundo lo es también— responde a la lógica. La filosofía, desde esta perspectiva, no puede más que detectar problemas lógicos en el planteamiento de problemas. Sobre esta cuestión, leemos en una de las primeras notas al margen de *Husos*:

Cuando un artista dice “Esta obra no funciona”, quiere decir que en algún lugar de la obra la lógica se quiebra. Como una frase o un silogismo mal construido. Hallar el fallo es rectificar la lógica. Toda creación es un sistema lógico. El mundo lo es. ¿Son las notas al margen un simple fallo lógico? (*Husos*, nota 2: 10).

Es, pues, la capacidad discursiva lo que soporta nuestro pensamiento, nuestras vidas, y no al revés. Lo que nos puede salvar es, entonces, la capacidad ficcional, y no tanto el discurso que creamos, que es solo el producto creado, puesto al servicio de la observación. La actitud estética encaja con la honradez del constructor de mundos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 125: 90-91) y con la posibilidad de hallar el placer en aquello construido, tema que se abordaba en el capítulo 3. No hay placer mayor que el

del reconocimiento de la propia creación y no hay estrategia mejor contra la solidez de los castillos que el de la acción, el *poiein* o la creación en un sentido global:

[...] La dicha, esos instantes de plenitud en los que quisiéramos quedarnos detenidos por siempre, es la exitosa consecución de una ilusión bien trabada. Arte, al fin y al cabo, arte. Sé feliz y pregúntate qué obra has creado. Analízala, desmenúzala y verás de qué están hechos tus ídolos, tus amores, tus dioses; reconocerás los infinitos momentos de tu memoria que han servido para confeccionarlos. Apresúrate entonces, reconstrúyelos antes de que vuelvan a dispersarse, y míralos como se mira un trabajo bien conseguido. Complácete en ello. Habrás pasado de la ingenua actitud religiosa a la actitud estética, y el placer habrá cambiado de registro: la pasión identificada con su objeto se habrá trocado por el sabor del reconocimiento de la lógica de un ser que hemos creado y, por encima de ello, o prolongándose en ello, el reconocimiento de ese poder de construir, de organizar, el poder de crear ficciones, ficciones que son, al fin y al cabo, la única verdad o la verdad más auténtica, la más real: **la que necesitamos** (*Filosofía en los días críticos*, frag. 264: 172-173, la negrita es mía).

Volvemos a leer aquí una reivindicación de la actitud estética como estrategia de distanciamiento mediante la cual se puede obtener placer gracias al reconocimiento del engarce, de la obra bien trabada. Estrategia de desidentificación y de universalización, como se analizaba en el capítulo 3 a propósito de Abhinavagupta y la teoría de los *rasas*, que convierte la contemplación estética en medicina para el individuo y para los pueblos, para volver a conectarlos con este origen colectivo que comparten y que, con el establecimiento de las diferencias, han perdido. De ahí que Maillard hable de la actitud estética como la más real, “la que necesitamos”. Porque lo estético, entendido no solo como producto sino sobre todo como actitud, nos proporciona distancia (toda palabra lo hace) pero, al mismo tiempo, nos acerca a las cosas y nos hace vivir su unidad con ellas. En este sentido, el poeta es, siguiendo a Zambrano, fiel a las cosas, en la admiración hacia ellas, en el pasmo extático que nos produce su misma existencia. Ahí está la unidad (precaria) lograda por el poeta y que el filósofo busca fuera de las cosas, en un universal absoluto, inalterable (Zambrano, 1987). Maillard, en cambio, explica así la necesidad de la poesía en relación con este anhelo de unidad, que la autora relaciona más con el sentir de un subsuelo colectivo que con un ideal místico; más con la tierra que con el cielo.

Maillard prefiere, en este sentido, preguntarse sobre el *para qué* del poema, más que sobre el *qué* de la poesía<sup>49</sup>. Así, considera la autora que la actitud poemática es necesaria

[...] para volver a entrañarnos. Porque la metafísica no nos ha simplificado la vida ni nos la ha hecho más llevadera. Porque nuestra identidad de pueblo se ha desintegrado en pequeñas cápsulas (unifamiliares, individuales) y seguimos anhelando una unidad mayor. Y, sobre todo, porque ahora, para la conciencia posmoderna, la existencia misma es la que se ha vuelto extraña y es probable que echemos en falta un nuevo entrañamiento (*Contra el arte*: 152).

En varias ocasiones (*Contra el arte* y *En la traza* son dos buenos ejemplos) nos habla Maillard del origen del arte tal y como lo entendemos hoy, sin una finalidad exterior al sí mismo, intransitivo. Esta concepción moderna del artista se empezó a forjar con el paso del *tekniko* (el que poseía una destreza) a aquel que ser inspirado poesía las cualidades de la *poietés* y que culminó en el XIX con la noción del genio creador. El artesano, en cambio, era el que tenía una destreza y operaba con una finalidad muy concreta, mientras que, con el paso del artesano al artista, la actividad artística se deslindó de su quehacer práctico hacia una actividad estética. Paralelamente, explica Maillard, mientras que el artesano se convertía en artista (en ser inspirado), el poeta, que hasta el momento tenía una función de mediador, se convertía en artista de la palabra y se adentraba, de este modo, en la práctica poética entendida en cuanto engarce, buena articulación de las partes. La finalidad, no obstante, ya no era exterior a la obra sino que era, intransitivamente, la obra misma. Maillard, que siempre reflexiona acerca de la etimología de las palabras, explica esta transición a través precisamente de la diferencia entre la voz culta “crear” –con el matiz de producción– frente a “criar” –con el matiz de engendramiento–:

“Crear” es la voz culta y, por tanto, teológica de “criar”, que derivó del verbo latín *creare* con la misma significación: engendrar, hacer crecer, nutrir. El lenguaje, en sus inicios, era muy concreto. Los términos se inventaron con fines útiles, como todo, señalando

---

<sup>49</sup> En una entrevista con Pablo Bujalance, Maillard, distinguiendo una vez más entre lo poiético y lo poemático, dice sobre la definición de la poesía que “Tal vez la pregunta pertinente no sea acerca del *qué* sino del *por qué* se escriben poemas. [...] De hecho, lo que me llevó a Gamoneda fue una declaración suya, con la que estaba muy de acuerdo: ‘la poesía no es literatura porque no es ficción’. Eso es lo que hace que tenga la validez universal que pretendía Aristóteles, a pesar o porque, paradójicamente, trate de lo más personal” (en Bujalance, 2011). El poema, tratando de lo más personal, siempre habla de nosotros (de todos) y, justamente por esto, puede realizar la función de interconexión y entrañamiento que Maillard reivindica.

realidades delimitadas por la acción. Pero los metafísicos y teólogos son sagaces retóricos, expertos en convertir los términos significativos en ideas que no lo son, así que “criar” se convirtió en “crear” para decir la manera en que el dios de las religiones monoteístas se relaciona con el universo: “produciéndolo”, a partir de la nada, *ex nihilo* (*En la traza*: 16).

“Crear” tiene una dimensión teológica –se trata de una palabra que, como explica Maillard, sólo existe en los pueblos monoteístas–, de la misma manera que la tienen los conceptos que creamos e in-corporamos como si no hubieran sido *criados* y tuvieran una existencia separada, inmutable, eterna. Frente a esta actitud divinizadora, tendríamos la actitud poética, que Maillard relaciona con la escucha, con la capacidad de percibir las cosas en su estar-siendo. Entiende, en este sentido, que no hemos de hablar tanto de poetas sino de “personas que en ocasiones han sabido aquietarse lo suficiente” (*En la traza*: 34-45). Por ello, y como se comentaba en el capítulo 1 de este estudio, el poema tiene que ver con la respiración, con el ritmo que permite acompasar el ir-siendo de las cosas con el nuestro, con el de todos: “Nuestra respiración. Nuestro ritmo. Pero también el de aquellos que tenemos a nuestro lado. El ritmo de los otros, el de las cosas-siendo. El de una pared, por ejemplo, el de una piedra... Entre todos, sucedemos” (*En la traza*: 34-35). El poema consiste, justamente, en este tipo de atención, en esta apertura para la percepción. La percepción del gesto y en el gesto. De nuevo nos situamos en el mirar las cosas del poeta frente al conocer las cosas del filósofo. El cometido poemático: mirar sin situar lo mirado fuera de sí mismo, en la idea, en la mente. ¿Es posible? ¿No percibimos también mediados por la mente? ¿Podemos percibir sin ideas? ¿No es el sentimiento producto también del pensamiento? No es ingenua Maillard, que ocupa gran parte de su obra a la investigación de las representaciones mentales, que afirma:

No quiero pecar de purista: el ojo no es inocente, nunca. Es evidente que ver es reconocer, que sin cierta “decoración de interiores” en la mente, no percibiríamos nada. Que la visión está cargada de teoría es un hecho. No existe eso de percibir el mundo en su original pureza. Ver es pensar y no se piensa en vacío. Pero por eso, precisamente, está el poema. Trazándose. Cruzando los hilos, éstos que la mente segrega, más araña, la mente, más poética en su hacer teórico que el poema (*En la traza*: 33).

De nuevo nos encontramos aquí con la metáfora del hilo, tan utilizada por Maillard y que da título al poemario *Hilos*. Esta metáfora le sirve a la autora para explicar

el modo en que la mente teje representaciones del mundo, desde las modulaciones emocionales que simbolizan los husos. Al modo de la telaraña, vamos tejiendo mundos con los hilos (temas, ideas) que, por analogía y no por deducción racional, se hilvanan los unos con los otros. Con los hilos tejemos ficciones –algunas más habitables que otras, como diría Maillard–, asumiendo que estas ficciones son tanto lo que convencionalmente entendemos (productos artísticos) como los contenidos mentales que representamos. De ahí que Maillard afirme en este fragmento que la mente es incluso más poética que el poema –para el cual se requiere un aquietamiento– en su hacer teórico.

Esta manera de metaforizar el quehacer mental (ver apartado 6.1) nos interesa ahora en su dimensión poética y, más concretamente, en lo que se refiere a la función de la actitud poética frente a la desconfianza hacia el lenguaje que hemos venido desbrozando aquí. Porque cuando el lenguaje se nos ha hecho tan extraño, ¿cómo entrañarnos ahora a través de la palabra? ¿Desde dónde se puede seguir hablando? Y, si, como hemos dicho, no existe tampoco la percepción totalmente pura –no podemos pensar desde el no pensamiento, no podemos hablar desde el no-lenguaje–, ¿no es mejor el silencio porque, como decía Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar hay que callar” (2004a: 132)?

“Cuando el metafísico –escribe Maillard– se detiene en los confines de la razón se inicia el misterio: enmudece. Cuando la razón topa con sus propios límites, cuando la conciencia se contempla a sí misma es presa del vértigo” (*Contra el arte*: 175-176). Es justamente este límite, el de los confines del lenguaje, el eje sobre el cual pivota la escritura de Maillard, en el tándem *Husos-Hilos* más que en ninguna otra parte, en mi opinión. La escritura maillardiana, como la de aquel que contempla esta gran catarsis lógica, acaricia este límite pero no puede, de ninguna manera, detenerse en él. La detención supondría, efectivamente, el enmudecimiento, el silencio. Y del silencio no puede dar cuenta quien lo vive. El místico que habla se ha convertido en metafísico. Porque el silencio no existe, “No mientras se dice” (*Husos*: 64; *Hilos*: 14). Evidentemente, nadie puede sostenerse en el vértigo y, mucho menos, hablar desde allí, de la misma forma que, y sobre esto ha reflexionado mucho Maillard, nadie puede hablar desde el dolor. Sin embargo, seguimos agarrados a la rama del árbol, seguimos hablando.

En un artículo sobre *Hilos*, “Volver a las palabras. (Sobre *Hilos* de Chantal Maillard)”, Virginia Trueba (2009a) analiza justamente la propuesta escrituraria de Maillard en relación con esta reivindicación de las palabras para, aun desde la conciencia de los límites del lenguaje, hacernos conscientes de la ilusión, desde la ilusión. Y es que

Maillard, en su puesta en escena del desmembramiento del lenguaje, lejos de aniquilarlo, le restituye un valor fundamental: el de ponerse en evidencia, el de evidenciar su propia inestabilidad. Y lo hace, como ya se ha comentado aquí, en un sentido de *performance*: no diciéndolo, sino haciéndolo. El quiebre lingüístico que observamos en *Hilos*, donde el lenguaje –sintácticamente truncado– se autorremite constantemente para contra-decirse, para desmoronarse, es un buen ejemplo de esta práctica. De esta forma, como escribe Trueba, “No sólo asistimos al decir de la desestabilización del lenguaje. Asistimos directamente a esta desestabilización” (2009a: 195). Esta práctica nos remite de nuevo al mismo problema: se ha hablado demasiado. Se han superpuesto demasiadas palabras sobre los cimientos de metáforas muertas, desgastadas. De ahí que la reivindicación de Maillard, aunque pudiera parecer lo contrario, sea la de la reivindicación de las palabras. Una reivindicación que, sin embargo, pasa por un despojamiento lingüístico, por un minimalismo gramatical. Para ello, se impone, sí, seguir hablando, pero no para continuar cimentando sobre lo ya cimentado (“Ya somos refractarios, / a las palabras fáciles”, leemos en *Hilos*) sino para hilar: “Hilemos, señores / es tiempo de relevar / a las Parcas” (*Hilos*: 141).

Sin palabras que consuelen, Maillard se instala en una suerte de *casi*-hablar balbuciente por el que puede escolararse lo que comúnmente queda oscurecido por la vociferación metafísica. “La vuelta a las palabras que reclama Maillard –escribe Trueba– supondría hablar de lo singular e irrepetible, de lo que no pertenece a nadie y por ello pertenece a todos. (2009a: 199). Porque, para Maillard, ya solo cabe la poesía que diga el hambre, la común orfandad de todos, como explica bellamente en el texto “En un principio era el hambre”<sup>50</sup>, incluido en *Contra el arte* (137-156). En esta línea, leemos también en *Adiós a la India*:

Hablar para decir lo necesario. Porque es necesario. Hablar lo justo.

La verborrea: otro resultado del superávit occidental: vitaminas, proteínas, palabras, todo en demasía. Energía inútil, palabra inútil que tensa el aire y lo proyecta fragmentado, a sacudidas. El aire calentado por el verbo insignificante, la palabra enunciada que va rodando, rodando (*Adiós a la India*: 59)

---

<sup>50</sup> Texto surgido, como explica la propia autora, de una charla en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2004) y de una conferencia en Udine (2005).

Hablar lo justo y no hacer verborrea. Hablar lo justo porque sigue siendo necesario. La necesidad de la palabra, y sobre todo de la palabra poética, tiene que ver, por tanto, con la posibilidad de que esta pueda abrir brechas y no obstruir aún más los estables castillos metafísicos. Por esto, Maillard ve en el pensar –en la lengua, al fin y al cabo– una suerte de ejercicio de irreverencia:

No es posible pensar cor-recta-mente: con la mente en línea recta. “Pensar siempre es una indisciplina”. Cuando se piensa de verdad, se abre una brecha en el discurso que ya había. Se piensa con un quiebro. Y en ese quiebro, quien piensa padece el quiebro al mismo tiempo. Es él quien se quiebra, y el sentir le aporta los instrumentos para el cambio. Su mesa de operaciones está dispuesta: vivir no es suficiente (*Filosofía en los días críticos*, frag. 302: 202).

En otro fragmento de *Filosofía en los días críticos*, en una glosa de los versos de Paul Celan (“Levantes la piedra que levantes- / despojas / a quienes precisan el amparo de las piedras”), Maillard incide justamente en esta función de la palabra: la de abrir brechas en el discurso solidificado, desestabilizándolo, quebrándolo:

[...] Toda palabra habrá de levantar una piedra. Toda palabra que no pertenezca al decir ordinario –aquel que permite el acuerdo y la realización de los actos cotidianos– habrá de ser hereje, habrá de levantar una piedra. [...] Un poema, un discurso, un epitafio: la palabra que se pronuncie o se escriba o levanta una piedra o será enterrada bajo cualquiera de ellas [...] (*Filosofía en los días críticos*, frag. 65: 49).

El quiebre que Maillard ofrece literalmente en su escritura pretende acompasarse con el quiebre característico de nuestro pensar (indisciplinado y fragmentario por naturaleza). No se trata ya de revelar lo que las cosas son –porque no *son*– ni de descubrir cómo son –no *son* de ninguna manera concreta, estable, porque se realizan en el movimiento–. El poema, el lenguaje en general, sí puede, no obstante, sintonizar, como si de un juego de espejos se tratara, con esta condición de las cosas. El mundo es la ficción y la ficción es el mundo. El carácter del mundo es el carácter del lenguaje, que solo puede mostrar esta inestabilidad. Lo explica muy bien Arnau en su ensayo sobre Nāgārjuna: “Si el lenguaje pasa de referirse a las cosas a verse a sí mismo como un ejemplo más de cómo las cosas son, testigo y muestra de la naturaleza de las cosas, la

filosofía se vuelve en narración y su lógica en testimonio de lo que el mundo es” (2005: 84-85).

Vuelve a despuntar aquí la diferencia, ya mencionada en la primera parte de este estudio, entre el contar y el mostrar. El lenguaje, el que ha de levantar piedras, no nos cuenta nada sobre el mundo sino que nos muestra por sus rendijas el carácter del mundo. Esto es así porque la esencia de la ficción –del lenguaje– es la misma que la esencia de las cosas y, por tanto, no hay ninguna dicotomía entre lo falso y lo verdadero. El lenguaje no nos muestra cómo es el mundo (ya vimos que el lenguaje no puede remitir a las cosas), sino que nos muestra, como testimonio especular, su modo de ir siendo, de presentarse. Esta facultad de mostrar del lenguaje nos remite, de alguna manera, al quiebre del que habla Vattimo en *El fin de la modernidad* a propósito de Heidegger y de su glosa al verso de George en *La esencia del lenguaje*: “Ninguna cosa está (es) donde falta la palabra”. Heidegger transforma significativamente este verso y dice: “Un *es* se da donde la palabra se quebranta” (1986: 61). Esta facultad de convocación del lenguaje, en la especificidad de la forma poética –que en un nivel formal permite más claramente el quiebre, como vemos especialmente en *Hilos*–, ya no es la de reflejar las cosas, sino la de hacerlas aparecer. Así lo conjuran los versos de Maillard en el poema *Escribir*: “escribir / para confundir las palabras / y que las cosas aparezcan” (*Matar a Platón*: 82).

La escritura, como herramienta, tiene entonces un carácter terapéutico. Porque la imaginación puede, como comenta Maillard a propósito de los meidosems de Henri Michaux en el prólogo de su edición, invertir o pervertir la lógica del mundo (2008: 181). Una perversión que solo puede darse, y así nos lo muestra Maillard en sus textos, mediante una perversión o deconstrucción del propio lenguaje. Un lenguaje (mundo) acostumbrado que debe quebrarse para desacostumbrarlo y que pueda dar lugar (hacer aparecer), así, a nuevos espacios de comprensión. “La imaginación –escribe Maillard siguiendo con los meidosems– siempre deja abierta la zona de nuestro desconocimiento: nuestro desconocimiento no es sinónimo de ausencia sino más bien todo lo contrario, es una zona de posibilidad, siempre abierta a la eventualidad de un conocimiento suplementario” (2008: 181).

Con esta noción del lenguaje como zona de posibilidad, tema tratado ampliamente por Maillard en *La razón estética*, volvemos de nuevo a los sofistas, que hacían de la destreza textual un arte de *construir* verdades. Y es que lo que queda, desmantelada la función de la filosofía en cuanto a la referencialidad de los contenidos proposicionales que plantea, no es, al menos para Maillard, un nihilismo inexorable. Lo

que queda para la autora es la potencialidad del lenguaje en cuanto acto enunciativo y no en cuanto enunciado (ver apartado 3.1). A lo que se renuncia es a la demostración de la veracidad de los enunciados y no a la actividad enunciativa. Así pues, lo que queda, y nos mantiene aún en el hilo de la vida, es la capacidad constructiva y comunicativa de un lenguaje que vamos tejiendo entre todos. Y el lenguaje, por su condición creadora, puede ser, desde esta perspectiva, una experiencia transgresora, de liberación. Una arma de construcción masiva a partir de las ruinas de los edificios derrumbados. Porque, retomando las palabras de Zambrano, “Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo” (1987: 21).

#### 4.4. La mente como castillo

De esclavitud y liberación habla Maillard no solo en relación con el lenguaje sino también en relación con la mente, para la que utiliza también en varias ocasiones la metáfora del castillo. Así, leemos en el “Conjuro contra el enamoramiento”: “La mente es un castillo: / el que conoce los planos / es su dueño” (*Conjuros*: 28). En una entrevista con Rafael Cortés, Maillard decía sobre su escritura: “Escribo para trazar un mapa con el que poder guiarme en los castillos interiores” (en Cortés, 2004). Señalar los límites de la mente es, además, una práctica que, en el caso de Maillard, va de la mano de señalar los límites del lenguaje. De esta forma, igual que la autora marginaliza –a veces literalmente– el lenguaje, también explora los márgenes de la mente, personalizados con la figura del observador. “He venido –escribe– a mostraros el infierno. Uno de ellos, el más común. La mente atrás y adelante. En la vigilia y en el sueño. Nunca aquí como los gatos, atentos a lo inmediato” (*Husos*: 60). Nunca aquí, la mente, como el gato del que hablaba Maillard para describir la actitud receptiva propia del poema: “El poema requiere ese tipo de atención. El que escribe es un felino al acecho. La trayectoria es la presa. El poema es el gesto” (*En la traza*: 36).

Esta actitud felina para con el poema se asemeja, en cierto modo, a la que se requiere para con los contenidos de la mente. Una actitud de quietamiento, de escucha, que permita contemplar las trayectorias. Esas trayectorias, los pensamientos que se suceden y que Maillard metaforiza con los husos y los hilos, son las responsables de la aparente continuidad a la que con voluntad de Historia llamamos realidad o identidad. Nos apegamos ansiosamente a los pensamientos en una suerte de *gourmandise mentale*,

como escribe Maillard a propósito del “Survenue de la contemplation” de Henri Micuauux” en el artículo “Los viajes interiores de Henri Michaux” (*India*: 259-366). Esta glotonería mental está magistralmente descrita en *Husos* y en *Hilos*. Leamos solo un ejemplo:

Así que va la mente, apenas despierta, anclándose en un tema y luego en otro, y en otro, agotándolos uno a uno, hasta que encuentra alguno en el que el mí (que ella dice) se reconoce más que en ningún otro. Se reconoce y se hace uno en el mismo modo, vibrando en el modo, haciéndose sólido en el huso, en la tensión de una cuerda vibrátil (*Husos*: 36-37)<sup>51</sup>.

Parar esta agitación mental ha sido siempre uno de los objetivos fundamentales del budismo, que ha visto en esta vibración incesante la causa principal del sufrimiento. La identificación con el dolor, el pensamiento-dolor, le añade sufrimiento al dolor y, por ello, se impone un ejercicio de distanciamiento. De ahí que percibir la ilusoriedad de la realidad y del *yo*, su falta de naturaleza propia y, por consiguiente, su vacuidad, sea un paso imprescindible para la liberación y la erradicación del sufrimiento. Se trata, entonces, de desidentificarse de los estados de conciencia para desprendernos de su murmullo y lograr, así, la indiferencia y la ecuanimidad. Así explica Maillard en *Filosofía en los días críticos* este proceso de identificación de la mente:

La obsesión es resultado de la falta de movilidad de la mente que se empeña en permanecer en su misma forma, resistiéndose al cambio. Su forma: los pensamientos que se reiteran en razón del agrado que producen incluso cuando son dolorosos. Pues no son dolorosos en sí, sino por la insatisfacción que acompaña la imagen. Cuanto más agrade la representación, más doloroso será si se acompaña de la ausencia real de aquello que representa. No obstante, cuando el dolor se hace más fuerte que el agrado, es de necios o de suicidas mantener por más tiempo la presencia de la imagen. Ahí es donde es menester la ductilidad de la mente y la pronta búsqueda de formas alternativas (*Filosofía en los días críticos*, frag. 255: 166).

La sabiduría consiste, entonces, en aprender a controlar los pensamientos para romper los condicionamientos, la rueda kármica. Y el lugar desde el que puede hacerse es el del observador-artista que es capaz, mediante el ejercicio de una mirada

---

<sup>51</sup> Este fragmento aparece también, con algunas reformulaciones, en el poema “El tema II” de *Hilos* (39).

desidentificada, contemplar las imágenes sin instalarse en ellas, sin petrificarse. De esta forma, entre planos y como parte del juego de la conciencia, nos encontramos, en este no-lugar desde el cual mirar, el observador. Un observador que, orquestando las imágenes, se balancea entre la existencia y el vacío, entre la superficie y el abajo. Esta destreza es la que, mediante la batuta de una mirada depurada, nos habrá de permitir funambular en la cuerda floja del lenguaje y sus límites.

*Contra* el lenguaje hemos topado. Porque la búsqueda del *quién* acaba siendo siempre una búsqueda metafísica y acaba topando, irremediablemente, contra los muros del lenguaje. La extrañeza ante el mundo y ante el mí es, de este modo, una extrañeza lingüística, como vemos en Maillard, sobre todo a partir de *Hilos* y como se analiza con detalle en el capítulo 6. Esta extrañeza está muy relacionada con el vuelco que dio Nāgārjuna respecto del budismo anterior y que analiza Maillard en *Contra el arte*. Nāgārjuna entendió que si todo es vacío, también lo es el propio vacío convertido en pensamiento. Fuera de la agitación mental no hay nada (solo vacío) pero el vacío convertido en pensamiento tampoco existe. (*Contra el arte*: 172). Así pues: siempre hay vacío, pero nunca hay vacío. Siempre podemos presuponer lo contrario de lo que afirmamos y de ello nos advierte Nāgārjuna. Por tanto, toda idea debería tratarse siempre como supuesto, como hipótesis. Es desde esta perspectiva que toda afirmación puede ser refutada: toda proposición es ilusoria porque está siempre sujeta a una red de condicionamientos y, por tanto, nunca puede existir como tal. A partir de ahí, la única práctica textual posible es la del autocuestionamiento permanente, la contra-dicción en bucle, que observamos constantemente en Maillard, especialmente en *Hilos*, pero también otras obras. Pongo a continuación dos ejemplos extraídos de *Matar a Platón* e *Hilos*, respectivamente:

27

2  
1) ¿Debo añadir que el viento ululaba  
como un perro salvaje  
tras la puerta embestida?  
No lo haré.  
**No me pregunten por el viento:  
yo no sé si lo había.**  
Y aunque así fuese, en todo caso,  
sería irrelevante

(*Matar a Platón*: 15, la negrita es mía)

Se hizo de noche al mediodía.  
No pude respirar.  
Tanto metal entre la carne,  
Aquel sabor a cieno  
Y sobre todo  
El corazón oblicuo, sí, eso es,  
El corazón oblicuo.  
Como las tejas de un tejado,  
resbalando.  
El viento arriba  
**(había viento, sí, un viento suave).**

[...]

(*Matar a Platón*: 65, la negrita es mía)

## HILOS

2)

### UNO

[...]

**Partir es dar pasos fuera.**

Fuera de la habitación.

**De la mente, no:**

**no hay. Hay hilo.**

**Partir es dar pasos**

fuera de la habitación con el hilo.

El mismo hilo (*Hilos*: 13-14, la negrita es mía)

[...]

**Partir es dar pasos fuera.**

Fuera de la habitación

De la mente, no. **-¿Mente?-**

**Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo.**

Partir es dar pasos

fuera de la habitación

con el hilo. El mismo hilo.

La palabra silencio.

Dentro de uno -¿uno?

(*Hilos*: 15-17, la negrita es mía)

### LA CALMA

[...]

**Avanzar** es dar pasos fuera.

Aunque eso **ya lo dije en alguna**

**parte, ¿o era partir?**, partir es

dar pasos fuera. **Es igual** (*Hilos*: 74, la

negrita es mía)

Vemos, tanto en los ejemplos de *Matar a Platón* como en los de *Hilos*, que cualquier afirmación está sujeta a la duda y a la contradicción, de manera que el texto nunca puede darse como acabado, sino que está reformulándose y autointerrumpiéndose en todo momento. Las interpelaciones se dan tanto en el interior de los poemas, como entre poemas o fragmentos del mismo libro o entre libros diferentes, como en el caso de *Husos-Hilos*. Estos juegos de reelaboraciones requieren, sin duda, la complicidad del lector. Y la autora en ocasiones nos guiña el ojo, como aquel personaje de Haneke, y nos da pistas para que rastreemos sus textos. Es el caso del poema “Cf.” de *Hilos*, que remite a las páginas 86-87 de *Husos*, en el que la autora, que ya nos indica con el título que

debemos comparar textos, escribe: [...] Digo y recupero, / por eso escribo cf. / Algo miente, / la escritura o el recuerdo / de lo escrito. Esta vez, de la prosa / al poema, por partida doble” (*Hilos*: 63-64). El siguiente poema, “Damasco”, que remite también a estas páginas de Husos (86-87) insiste en esta confrontación: “Lo escribo como aquella / otra vez [...]” (*Hilos*: 65). El texto se construye de esta forma, como en el mosaico de citas kristeviano, como un territorio único –parece que todo ya ha sucedido, ya se ha dicho, en el texto–, pero no unitario, porque siempre se dice “de otra manera”, siempre se miente y se mienta en la escritura.

Los guiones, los interrogantes y las repeticiones son una práctica textual recurrente en Maillard, especialmente en *Husos* e *Hilos*. Esta práctica se erige en un buen método de autodesmantelamiento del lenguaje, que se pone en escena para descubrirse vacío. Aunque nunca del todo. Se descubre *casi* vacío. La lengua, en este ejercicio, está abocada a su propia disolución; el pensamiento, también. El lenguaje, en su *mise en abîme*, se autodisuelve como lo hace la mente cuando se piensa a sí misma, con consecuencias similares. ¿Cómo pensar desde el no pensamiento? ¿Cómo hablar desde el no lenguaje? ¿Cómo existir desde la conciencia del vacío?

Ahora, el círculo se cierra sobre el pensar que se piensa a sí mismo. Que se piensa como pensamiento, como fugacidad. El pensar se anula en el pensamiento de la fugacidad o la inconsistencia del pensar. Todo castillo –un castillo es un edificio mental en el que se ha llegado a habitar (es decir, a creer)– es destruido con el instrumento que sirve para construir.

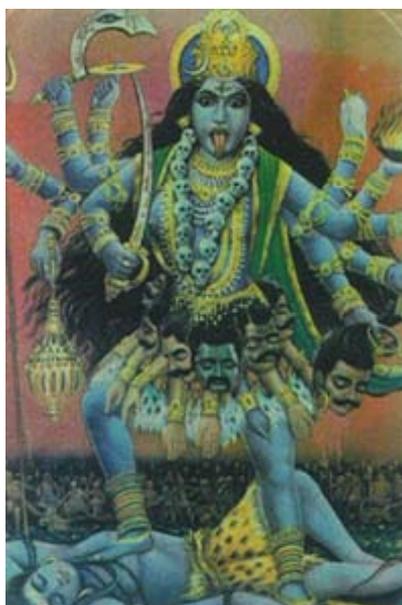
¿Quién comprenderá mi Kali? ¿Quién podrá soportarla? ¿Quién será capaz de asomarse a su abismo y salir indemne?

Nadie sale indemne de tal abismo. Ni yo misma. [...] ¿Quién puede seguir existiendo después de ver la nada? (*Diarios Indios*: 87-88).

Estas palabras de *Diarios indios* (parte de Benarés) evocan la figura de la diosa Kālī como símbolo contra la creencia en la realidad de los mundos. Así como Hainuwele ejerce de símbolo activo, de *alterego*, también lo hace esta diosa india, personificación de la śakti del dios Śiva, que simboliza la destrucción. Destrucción que, como explica Maillard, no debemos entender como destrucción del universo, sino como derribo, precisamente, de los muros conceptuales que se solidifican simulando realidades (*Contra el arte*: 206).

Kālī toma la palabra en varios textos de Maillard (*Filosofía en los días críticos, Conjuros, Diarios indios, Contra el arte...*) para declarar la guerra a la jerarquía vertical, a las cárceles mentales de los conceptos fosilizados. Y el más fosilizado de todos ellos: el ser empeñado en la voluntad de logro y en la esperanza. Maillard nos da una descripción acurada de esta diosa hindú en *Contra el arte*:

[...] Kālī es la gran diosa oscura, la personificación por excelencia de la śakti. Aunque excepcionalmente pueda ser representada blanca en su aspecto de creadora —ya que todos los dioses indios son poderes que adoptan los distintos aspectos de la energía cósmica—, Kālī es la diosa negra, pues, como dice el Mahanirvana Tantra, tal como los colores desaparecen en lo negro, así todos los nombres y formas desaparecen en ella (*Contra el arte*: 267).



Kālī pisando el cuerpo dormido de Śiva (*India*: 806)

El símbolo- Kālī, como contraposición al concepto de identidad, se erige en método de autodefensa capacitado para exorcizar el mí y para aprender a aniquilar “el mal de querer” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 7: 13), cuestión relacionada con el deseo que se aborda en el siguiente capítulo. Para ello, no adquiere una dimensión celestial, sino que, al contrario, abre brechas desde la horizontalidad circular de la tierra: “La tierra es el espacio del combate, mis pisadas levantan el polvo, como una manada de búfalos en estampida” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 12: 19)<sup>52</sup>. Un combate en una guerra cuyo

<sup>52</sup> Fragmento trasladado a “Las lágrimas de Kali” (*Conjuros*: 56-57).

enemigo principal es el conjunto de repeticiones que conforman la cárcel que hemos tomado como hogar: el mí:

He declarado la guerra a todos mis enemigos. Me he declarado la guerra a mí misma. He declarado la guerra al *mí*. [...] Todos sois ejércitos y lugares, a la vez ejércitos y a la vez lugares, sois el mí que acude a vosotros para odiaros o para deseáros. Cuando termine esta guerra –si alguna vez termina– podremos conversar y tal vez amarnos, podremos jugar al juego de la paciencia: ese juego que consiste en abrir las distancias y volver a cerrarlas sabiendo que no existe ni el cerrar, ni el abrir, ni ninguna distancia (*Diarios indios*: 14)<sup>53</sup>.

Arrancados los vestidos ilusorios de la voluntad, derrumbados los castillos de la esperanza, Kālī planea sobre las ruinas, sobre “los restos de verdades en que hemos creído” (*Contra el arte*: 274). A partir de ahí, seguiremos construyendo, conscientes ahora de que no hemos de creer demasiado tiempo en los castillos que edificamos, en los muros que forjamos, en los templos que nos dan cobijo. Aprendiendo, como leemos en una nota al margen de *Husos*, “a cuidar con tesón la conciencia de los castillos ilusorios” (*Husos*, nota 60: 88), siendo la mente uno de los castillos más fortificados. Al fin y al cabo, los castillos, estos edificios mentales que hemos habitado, son productos de la ficción y lo que cabe rescatar de ellos es, como mucho, el proceso mediante el cual los hemos edificado. Porque “Los templos se destruyen al igual que las casas. Vuelven a construirse otros, habitados por otros dioses, otras gentes. Construir es lo que permanece” (*Diarios indios*: 73).

#### 4.5. Conclusión

Contra el lenguaje hemos topado. Así empezábamos el capítulo, haciendo referencia a la estructura lingüística de toda metafísica y, por tanto, a la falta de solidez de las ideas sobre las que se han cimentado, con voluntad de permanencia, los pueblos occidentales. Unos pueblos que han olvidado, justamente por medio de la imposición conceptual, su origen colectivo. Así, vencidos por las abstracciones, nos hemos separado del subsuelo común sobre el que ahora andamos, solos e insatisfechos, sin apenas sospecharlo. A partir de ahí, hemos reflexionado, en el segundo apartado, sobre la

---

<sup>53</sup> Fragmento trasladado, en forma poética, al poema extenso “Las lágrimas de Kali” (*Conjurios*: 55-56).

reivindicación de la ficción y de la actitud poética como herramientas para el entañamiento –para la unión con las cosas que están ahí– y para la aniquilación de las verdades erigidas en castillos o estatuas que nos han aplastado, utilizando la metáfora de Nietzsche.

La metafísica ha muerto porque el lenguaje, como hemos analizado aquí, no puede revelar ni contar cómo son las cosas porque las cosas solo pueden reflejarse en la propia estructura del lenguaje, y, por tanto, solo podemos mostrar el modo de presentarse de las cosas, su re-presentación. El lenguaje es, en este sentido, un mecanismo especular por cuyos entresijos podemos sugerir el mundo, o el vacío si aceptamos la falta de naturaleza propia –y, por tanto, la inexistencia– del mundo, tal y como lo entendemos. Pero, en la línea nagarjuniana, cualquier afirmación será vacía, porque estará sujeta a contradicción y reformulación y nunca será verdadera en sí misma. Por ello, tratar las ideas como si fueran supuestos se erige, en Maillard, una práctica estética y terapéutica al mismo tiempo. El vuelco de la lengua hacia sí misma, al borde de su propia desintegración, es también el vuelco que ejerce la mente cuando pretende observarse a sí misma, como se abordaba en el tercer apartado. Ya veíamos, guiados por Wittgenstein, que la estructura mental no difiere de la estructura lingüística. Por ello, igual que la lengua se descubre en su propia absurdidad vacía, también la mente se descubre vacía cuando se observa a sí misma. O *casi* vacía porque, como decía el poema, no hay vacío mientras se dice.

Lejos de plantear este derribo metafísico a través de una actitud pasiva o nihilista, Maillard reivindica el instinto de ficción, la capacidad constructiva del ser humano, como instrumento fundamental para la compasión universal y para la supervivencia. Porque “Toda palabra –escribe Zambrano– es también una liberación de quien la dice” (1987: 21). Toda palabra, retomando la cita de Rilke que encabezaba el capítulo, aunque sea un muro, puede convertirse en peldaño.

## CAPÍTULO 5

### NO PONDRÁS NOMBRE AL FUEGO

Or poserai per sempre,  
stanco mio cor. Però l'inganno estremo  
ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,  
in noi di cari inganni,  
non che la speme, il desiderio è spento.

Giacomo Leopardi, "A se stesso"

*Incurable* —adjetivo horrorífico del que no debería beneficiarse más que una enfermedad, la más terrible de todas: el Deseo.

E.M. Cioran

#### 5.1. Introducción

En este capítulo se aborda la cuestión del deseo y la alteridad a través de un rastreo de los textos de Maillard, tanto los que tratan específicamente la temática amorosa como los de su segunda etapa, más centrados, como sabemos, en la elaboración de una topografía mental y en la descripción de la conciencia observadora. Sin embargo, si bien es cierto que es en su primera etapa escrituraria donde la referencia al deseo amoroso es más evidente (*Hainuwele, Filosofía en los días críticos, Conjuros, Lógica borrosa*), no cabe duda de que la voluntad y sus efectos perniciosos sobre la configuración del mí constituyen la piedra angular en la que se asientan todos los textos. En este sentido, este capítulo debe leerse entrelazado con el siguiente, puesto que es justamente el sujeto, como repertorio de todos los deseos, el blanco principal de la renuncia.

Este capítulo, y así lo indica el mandamiento que le da título y que a su vez es el título de uno de los poemas de *Conjuros*, trata de renunciaciones. Se analiza en qué sentido entiende Maillard que, para saldar las cuentas con el sufrimiento –el dolor añadido al dolor–, se impone un sacrificio: el de la voluntad transitiva, anclada en un objeto directo al que Maillard, en el tándem *Filosofía en los días críticos – Lógica borrosa*, llama *excusa*. De ello trata justamente el primer apartado (*Excusas para amar*), en el que se estudia la visión del deseo amoroso para nuestra autora, que entiende que es el vuelco hacia el otro lo que importa y no la posesión de un objeto que nunca puede uno alcanzar. En el segundo apartado (*El mal de querer*), se vincula el deseo con el sufrimiento, por cuanto el deseo es siempre necesidad intrínsecamente insatisfecha, la enfermedad incurable de la que habla Cioran. Finalmente, en el último apartado (*Laissez toute esperance, vous qui entrez*), se apunta la solución maillardiana a este enredo. Una solución que, lejos de ser una condena dantesca, tiene que ver con la disolución de los deseos, con la erradicación de la esperanza. Esta es precisamente la renuncia que habrá de resultar de la mirada desinteresada o estética y de la consiguiente observación desidentificada de la glotonería mental de la que somos presos.

## 5.2. Excusas para amar

El título de este apartado hace referencia a la segunda parte del poemario *Lógica borrosa*, en el que Maillard traslada y readapta a la forma poética algunos fragmentos de *Filosofía en los días críticos*, especialmente los que pertenecen al itinerario amoroso que Maillard propone en el epílogo. La segunda parte del poemario se titula precisamente *Una excusa para amar*, sintagma que aparece en uno de los poemas (30-31), que a su vez está tomado del fragmento 352 de *Filosofía en los días críticos* (227-228). El término *excusa* nos sirve como punto de partida para reflexionar sobre el enfoque que la da Maillard a la cuestión del deseo amoroso, que es, al fin y al cabo, una forma del deseo de permanencia del individuo. Para la autora, no importa el fin objetual en el trayecto amoroso porque el objeto al que nos dirigimos (el pretexto o el detonante) no hace sino despertar la capacidad de arder que engendra el propio deseo: “No te equivoques: lo importante no es el objeto en que proyectas tu energía; lo importante es ella misma. Ella es lo que arde. El objeto es la excusa que, en la ilusión de la diferencia, necesitamos para el trayecto” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 190: 135).

Este trayecto deseante, cuyo impulso inicial sitúa Maillard en la ilusión de la diferencia entre sujetos, nos impele a hablar de la tensión que supone la relación con el otro y de las implicaciones que esta tiene en la (de)formación del sujeto. Resulta imposible trazar aquí un recorrido exhaustivo por todas las aportaciones teóricas sobre el deseo y la alteridad, por lo que vamos a detenernos simplemente en aquellos puntos que puedan complementar la visión que se desprende de los textos maillardianos. Marta Segarra, en la introducción del volumen conjunto *Políticas del deseo* (2007: 9-34), elabora una síntesis interesante sobre esta cuestión. La autora bosqueja un camino que va desde Platón a Kristeva, pasando por Hegel, Sartre, Bataille o Lacan, entre otros, en el que analiza el deseo en relación con la alteridad, con la voluntad del yo y con la palabra en la que se inscribe el sujeto. Punto de parada obligada, si hablamos del deseo, es la línea de continuidad, mencionada por Segarra, entre Hegel y su dialéctica amo-esclavo y Sartre en cuanto a la concepción del deseo en términos de agresividad, de relación conflictiva con el otro. Relación conflictiva, entre otras cosas, por la radical imposibilidad de salvar el abismo entre dos seres. Sartre, siguiendo el planteamiento hegeliano del sujeto *para-sí*, concluye que “necesito del prójimo para captar por completo todas las estructuras de mi ser: el Para-sí remite al Para-otro” (1984: 251-252). Es el prójimo, según dice Sartre, quien, como unidad sintética de sus experiencias, organiza la propia experiencia. En la misma línea, se expresa Hélène Cixous cuando dice que “cada uno se alimenta del otro y se aumenta con él” (2006: 67).

Si es el otro el que nos inyecta la conciencia de nosotros mismos, entendemos entonces que la relación con este otro se fundamenta en una penuria interior del sujeto deseante, que se busca desesperadamente a sí mismo en esta proyección hacia fuera. Es desde esta visión narcisista que Freud y el psicoanálisis entendieron que el deseo no tiene que ver con el objeto hacia el que dirigimos la atención, sino con las propias carencias del sujeto –relacionadas en su estado primario con la búsqueda de la satisfacción alimentaria–, que pretende satisfacer mediante el otro. Lacan entendió además que esta satisfacción nunca se daría como la primera vez, porque entonces el niño no sabía que el deseo sería satisfecho y por tanto el suyo era un deseo sin fin, incondicional. Así pues, según Lacan, el objeto del deseo no producirá, nunca más, la sensación esperada y, por tanto, su razón de seguir existiendo será la de no poder ser satisfecho jamás, sino seguir sobreviviendo como tal, *ad infinitum*: deseando desear. Así lo expresa Sauverzac en su lectura de Lacan: “le désir est essentiellement défense, conjuration de lui-même, précaution pour ne pas se réaliser” (2000: 140). En este sentido, y por utilizar los

términos de Deleuze y Guattari en *El Antiedipo* (1998), somos “máquinas deseantes”. Así explica Maillard la intransitividad del deseo en *Filosofía en los días críticos*:

[...] El verdadero fin del deseo es el sentimiento mismo, el vuelco de la voluntad. **Amo el amor, mi amor, cuando te amo. Amo amarte, deseo seguir amándote.** Y por eso es tan penoso el desamor. No tanto por el objeto, puesto que éste ya no se quiere, sino por aquel desalajo: la ausencia del amor. El placer de amar está en el sentimiento mismo del amor, no en la persona a la que se dirige. Quien comprende esto se hace fuerte, pues no depende de nadie ni de nada. Lleva consigo, siempre, la posibilidad del placer. El amor es la posibilidad que siempre llevamos latente, esperando despertar con cualquier excusa que convenga. La conveniencia, por supuesto, compleja, exigente o huraña, es el problema. A mayor exigencia, bien lo sé, una excusa puede convertirse en la única posibilidad. (*Filosofía en los días críticos*, frag. 283: 188-189, la negrita es mía).

Diez años más tarde, y en otra muestra más de la naturaleza dialógica de los textos de la autora que obliga a carear los textos, escribe en *Bélgica*:

Amar el amor, **dije alguna vez.** Me refería a una sensación o a un estímulo. Sensación. Estímulo. Palabras que tampoco significan gran cosa. Debería haber dicho, haber sabido decir aquella tensión en mis venas, aquel latir que me llevaba hacia las leves señales de otro latir en el que deseaba perderme (*Bélgica*: 77, la negrita es mía).

Estímulos, sensaciones, que suceden en un punto, en un instante. Decir el punto —como propone el poema “El punto” (*Hilos*: 27), reelaboración de un fragmento de *Husos* (71)—, prolongarlo en la palabra o en la escritura, conlleva, como ya se ha comentado y como insiste reincidentemente Maillard, la pérdida inevitable de la sensación. Y de prolongación habla justamente Maillard cuando entiende que el problema del deseo, ese latir o tensión en las venas, no es él mismo sino la confusión del deseo con la “excusa”, por una parte, y la voluntad de permanencia de lo que en realidad solo pertenece al instante, por otra:

¡Cómo degradamos el amor cuando el deseo de eternidad se hace tiempo, anillo y promesa! ¿Puede acaso prometerse el fuego? Si lo infinito cabe tan sólo en el instante, ¡qué sacrilegio tratar de hacerlo cotidiano! Si la pasión está reñida con los límites, ¿por qué ese empeño por encajarla en modelos de pasamanería moral? Somos seres de

eternidad y de tiempo. La sabiduría consiste en no confundir los impulsos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 91: 63).

Identificamos el amor con la persona a la que dirigimos ese fuego, pero, de hecho, el fuego empieza y acaba en nosotros. De ahí el dolor: “Si el amor es doloroso es porque lo confundimos con su objeto, que no es sino la excusa para que brote, se expanda y se proyecte. Dichoso aquel que puede arder en su propio fuego, en el centro mismo del cráter” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 270, 179). La excusa, con la que erróneamente identificamos el impulso, es inalcanzable porque, siguiendo a Bataille, los seres somos siempre radicalmente diferentes, inevitablemente otros para otros: “Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad” (2002: 16-17). Sin embargo, la tensión erótica puede ejercer, en este sentido, un intento parcial de disolver la diferencia, de alcanzar una unidad que Platón relacionaba con la recuperación de la completitud perdida en la escisión originaria. Así lo explicaba el filósofo griego en *El Banquete*, sirviéndose de la teoría de la media naranja, según la cual buscamos esta parte escindida que algún día, como las dos mitades de una naranja, formó parte de nosotros mismos. Bataille, por su parte, vincula esta búsqueda con el desfallecimiento, con la posibilidad de “sentir en común el vértigo del abismo” (2002: 17). Se trataría, desde esta perspectiva y volviendo a Maillard, de “la conciencia de que todos compartimos la misma oscuridad, la sospecha de que, en el naufragio, tratamos de romper la misma escotilla” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 101: 74). La comunión, igual que la comunicación, es una ilusión, porque a la intimidad de cada uno, nunca podremos tener acceso: “[...] Nunca vivirán más que dentro de ustedes mismos [...]. Nadie puede vivir la vida ajena” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 341: 222).

Nunca podemos vivir –ni padecer, como nos recuerda Maillard a propósito del dolor del otro– en carne ajena. Sin embargo, por ello y por nuestra voluntad de ser, insistimos en nuestro empeño de perdernos en los cuerpos ajenos como si pudiéramos penetrar en su conciencia y superar, así, la diferencia. Sin embargo, la diferencia –creada por la mente– es justamente la condición *sine qua non* para que el deseo siga perpetuándose como tal. Por ello, por la necesidad de desear, inventamos la excusa:

[...]

Si yo fuera en mis otros, pretexto mío, no me inventaría  
tus ojos, ni el vaquero que ciñe tus caderas,  
ni el gesto seductor con el que me convidas a volar,

como Ícaro, a más altura  
de la que puede soportar mi pobre cuerpo desgarrado.  
Si yo fuese en mis otros, en vez de mi deseo  
te ofrecería mi alma,  
para que la guiaras (*Lógica borrosa*: 31)<sup>54</sup>.

“El otro –sentencia Maillard– soy yo cuando el deseo ya no es necesario” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 97: 69). Julia Kristeva entiende, en esta línea de con-fusión con el otro, que el amor nos brinda justamente la posibilidad de superar la indivisibilidad del yo. Una indivisibilidad que, en otras circunstancias no amorosas, sería vista como trágica por la pérdida de la propia identidad: “Este punto sensible me indica [...] que en el amor ‘yo’ ha sido otro” (Kristeva, 2006:4). Pero ser en los otros, o superar el abismo del que hablaba Bataille, no depende, según Maillard, del objeto del deseo. Este, inmovilizado por la mente como única posibilidad, es más bien la causa del dolor justamente por la imposibilidad radical de alcanzarlo, por su ausencia real:

Me gustaría ser aquellas cosas o aquellos seres a los que me entrego, para así poder recuperarme. Al menos una vez, una vez, al menos. Me gustaría ser tú cuando me vuelco en ti; quisiera ser el tú que no soy; nunca.

Qué envidia me das por ese mi amor-torrente que te inunda, y tú, sin darte por enterado, ni siquiera llevas paraguas (*Filosofía en los días críticos*, frag. 47: 34).

“¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también / estás tú?” (*Lógica borrosa*: 29; *Filosofía en los días críticos*, frag. 162: 129), se pregunta el poema “Yo-mi piel...”. Efectivamente, el *tú* no puede coincidir nunca con el *yo* porque este se sustenta precisamente en los límites entre el uno y el otro, como se analiza ampliamente en el capítulo 6 de este estudio. Llamamos *tú* a la voluntad de infinito, dictada por el nombre que crea la noción, que nos impulsa a golpear en balde los cuerpos, “[...] el otro, en el que seguiré golpeando con los puños, tan impotentes, tan desesperadamente impotentes, preguntando dónde estás, dónde estás, dónde estás” (*Filosofía en los días críticos*, frag.141: 104-105). El *tú* es justamente el nombre que le damos a esta impotencia fundamentada en la voluntad de infinito, de superación de los propios límites. Esta es la imagen que utiliza Maillard en *Filosofía en los días críticos – Lógica borrosa*:

---

<sup>54</sup> Poema tomado de un fragmento de *Filosofía en los días críticos* (frag. 352: 227-228).

[...]  
el infinito  
son las palmas abiertas de mis manos **golpeando**  
**sobre un pecho extraño,**  
**golpeando tu pecho,**  
**golpeando sobre el tú,**  
**llamando “tú” a lo imposible,**  
**llamando “tú” al propio golpe**  
por el cual sigo al borde  
de tu piel con la mía por destino,  
mi propio golpe por el cual  
me remito a mí misma,  
como el sonido de una dolorosa campanada  
que volviese al badajo  
después de ser oída por la propia campana.  
[...] (*Lógica borrosa*: 36, la negrita es mía).

El infinito, como explica Maillard (*Contra el arte*: 165), procede de la sustantivación de un adjetivo negativo (lo que no tiene límites, lo que no es finito). En realidad, no obstante, es una noción que carece de referente, que no puede predicarse de nada, aunque la estructura de la lengua (las indoeuropeas) necesita algo a lo que referirse, y por ello se inventa “la cosa”. Es posible, sin embargo, que no exista esta realidad de la que predicar el adjetivo (*algo* infinito, *algo* incognoscible). El infinito, siguiendo este hilo argumentativo, no existe, porque no hay ningún soporte que pueda ser infinito. Por tanto, más que de infinito sería conveniente hablar, siguiendo con la línea sostenida por la autora, de “deseo de infinito”, esa proyección que nos impulsa hacia otros cuerpos con la voluntad de ser más, de ser en otro(s), en plural, de no ser *solos*. Porque, al fin y al cabo, son el miedo (*horror vacui*) a la propia desintegración y el deseo de permanencia los que nos hacen hablar del infinito como prolongación mental de un miedo: “Alguien constata su impotencia / y luego la prolonga más allá de la imagen, en la idea, y nace el infinito” (*Matar a Platón*: 53).

No es el deseo –o el dolor– el problema, sino los valores que la mente otorga a los estímulos: “Asumimos o rechazamos nuestros movimientos naturales de acuerdo con las normas que dictamos. Ése es el comienzo de la decadencia del deseo” (*Diarios indios*: 71-72). La mente es la que juzga el agrado o desagrado de las sensaciones y, en función

de ello, activa la voluntad de permanencia y la consiguiente traición al instante. Esta es justamente la diferencia entre amar y desear, y así lo expresaba Maillard en Jaislamer:

Amar es detenerse por un instante con gran intensidad en algún punto. Desear, es querer que en ese punto crezca una montaña, un árbol, un ser de carne o cualquier cosa que pueda nombrarse, y en el nombre la voluntad queda encadenada. La voluntad es la que nombra, la voluntad que es afán de permanencia, y al nombrar queda atrapada en lo que nombra, embelesada, ensimismada, pues en lo que nombra siempre se está nombrando a sí misma. El afán de posesión o de dominio no es sino el deseo de nombrarse perpetuamente (*Diarios indios*: 18).

Y, en esta misma línea, leemos en *Filosofía en los días críticos*:

Quiero penetrar en el laberinto de tus besos justo cuando se cierra la puerta tras de ti. He traicionado el instante por miedo a pedir y quedar a solas con mis deseos como carteles de espectáculo que empapelan las paredes de las callejuelas. He traicionado el instante y quiero morir un poco para darme un respiro, morir lo suficiente como para olvidarme de mí, para que al alba hayas desaparecido como un sueño y en lugar de tu imagen quede una libertad tan grande como lo es ahora el deseo de tenerte a mi lado (*Filosofía en los días críticos*, frag. 351: 226-227).

El deseo del que habla Maillard, como constatamos en los fragmentos citados hasta ahora, va siempre de la mano de la ausencia: “A cada deseo, una ausencia” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 347: 224). El deseo es, en este sentido, una apropiación indebida de la mente, que usurpa el fuego y, nombrándolo, lo desterritorializa. Una invasión de imágenes-nombres que, como leemos en el poema “Acoso”, de la primera parte de *Lógica borrosa*, nos acorralan y nos sumen en la ausencia: “Y entonces mi amor / entre tanta impostura / qué difícil hacer / el amor con tu ausencia” (*Lógica borrosa*: 20-21). La ausencia es, entonces, fruto de la proyección mental que sucede cuando no sucede nada y donde no sucede nada, porque nada se está viviendo en las regiones frías de la mente. El fuego no está ahí. Este es el procedimiento: la mente, ansiosa, representa el objeto del deseo y lo confronta con su ausencia real; de ahí la traición del instante de la que habla Maillard, puesto que el fuego, al nombrarse, se pierde. La mente es, en este aspecto, la nombradora, la que con el nombre dice la ausencia real de aquello que está nombrando. Por ello, había de perder su nombre y el de su amado aquella dulce Hainuwele enamorada del Señor de los bosques:

Hainuwele **ha perdido al Señor de los bosques.**

Toda la tarde han caído granizos  
que hacían estallar las cabezas doradas  
de las ardillas.

Hainuwele desconoce las sendas  
del hielo,  
se adormece y se quiebra como un hada  
al desnudarse en sus espejos.

**Hainuwele ha perdido a Hainuwele.**

Su imagen se diluye entre las nubes (*Hainuwele y otros poemas*: 91, la negrita es mía).

El trayecto amoroso de Hainuwele nos ayuda a ejemplificar, en este aspecto, la idea del deseo-nombre como obstructor del instante y como generador de dolor. El camino del yo poético del poemario es un camino de (auto)sacrificio en el sentido de que, como se nos describe en el libro, el deseo de poseer lo deseado no es sino la vía más rápida de perderlo. Avanzar hacia el objeto del deseo en línea recta, como leemos en un poema de *Conjuros*, es la forma más rápida de no alcanzarlo nunca. De ahí que, en el “Conjuro para andar de espaldas a uno mismo”, se nos instigue a dejar de apuntar al blanco, a perder toda esperanza: “Probé a mirar de soslayo las cosas y a los seres que amaba, / a asomarme a su mundo sin ninguna intención. / Me puse a caminar de espaldas a mí misma / y de repente el mundo / se demoró en mis manos” (*Conjuros*: 23). De un modo paralelo, podemos interpretar la desesperación de Hainuwele, que cuando más trata de encontrar a su amado, nombrándolo como si de un sujeto se tratara o intentando verlo en todo aquello que contempla, más parece que se aleje de ella, que se esconda: “¿Qué tengo yo, Señor, menos que un haya, / que tu fuego no quiere poseerme?” (*Hainuwele y otros poemas*: 83). Y es que para transformarse en haya, en árbol, para ser en otro, Hainuwele habrá de aprender a ver lo otro de otra manera, oblicuamente:

He de perder las manos  
para que me acaricies,  
lanzar mi voz hacia la copa de los árboles  
para escuchar la tuya como un eco,  
abrirme el cuerpo y ser un surco virgen  
para tu aliento.  
Arderé en tu mirada

después de haberme arrancado los párpados  
y que tu luz me haya quemado dulcemente  
los ojos y el temor a perderte en la noche (*Hainuwele y otros poemas*: 35).

Este ver sin ojos, mejor sin párpados, o *a ojo desnudo*, remite al sa(voir) de Hélène Cixous, una ingeniosa síntesis que quizás podría resolver la disyuntiva entre el mirar, focalizado en las cosas, y el conocer, focalizado en la conciencia, donde las cosas no están. En la obra *Voiles* (Cixous y Derrida, 2001), Cixous, mediante un juego de palabras con saber y ver (sa-voir), habla de una mirada-tacto que recuerda mucho al “yo-mi piel” de Maillard. Un yo que, palpando, como si del juego de la gallinita ciega se tratara, procura de establecer una continuidad corpórea entre sí mismo y el mundo. Hainuwele conoce justamente así: a través del cuerpo, de la piel, del sonido, del gusto, del tacto. Como leemos en el poema “Axis mundi”, es un mismo eje –el del cuerpo– el que mantiene erguida la cintura y el que contiene todas las partículas de este fuego que arde en sí mismo: “Mi vientre es quien pronuncia / las sílabas secretas / que se inscriben arriba / en la cúpula” (*Lógica borrosa*: 26). Por ello, el descenso al vientre es también el descenso al alma y el ascenso a la cúpula –a la mente– es, de igual modo, un hecho corpóreo. “El contacto con el propio vientre –escribe Maillard en otra parte– nos permite comprender la dialéctica mucho mejor que la lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 325: 212).

Hainuwele ha de arrancarse los párpados, el sujeto-velo, esas lentes de no-contacto en términos de Cixous (2001: 27) para “dejar de ser yo el velo de mis ojos” (*Filosofía en los días críticos*: 55), para trazar el movimiento amoroso que le va a permitir des-velarse, acercarse a lo otro, con el tacto, con-tactando, desgarrándose para borrar los límites entre su propia piel y la piel del mundo:

[...]  
Mi palabra y mis ojos distinguen los colores  
pero mi piel, señor, no distingue, acepta  
los infinitos mundos que se imbrican,  
se abalanzan, se funden, se deshacen  
a la velocidad sin tiempo  
de tu mirada (57).

Hainuwele, a la pregunta “¿Quién eres?” contestaba: “Vibro a mayor velocidad que un árbol” (*Hainuwele y otros poemas*: 79). Esta es la velocidad sin tiempo de la que hablan los versos de Maillard. Sin tiempo, no hay sujeto, porque este se va configurando a través de la repetición, a través de la sucesión de impresiones. Sin tiempo, no hay tampoco deseo, porque lo que define el deseo es su aplazamiento continuo, su postergarse fuera del presente, allí donde nunca pueda ser satisfecho. En un nivel lingüístico, cabe destacar que el uso del presente, cuando hay verbos conjugados, es, en este sentido, un recurso no baladí que emplea Maillard a lo largo de toda su obra. Porque, sin tiempo, no hay sujeto. No hay nombre. Y ya sabemos que el nombre es el que establece la diferencia, inexistente en realidad. El nombre es la excusa que, en este amor-deseo que demanda combustión, nos hace confundir la madera con el propio fuego que la hace arder.

La excusa es solo un espejismo de diferencia, un señuelo que nos ha de servir para despertar el fuego: “No confundamos el fuego con su combustible” (*Diarios indios*: 109-110). El combustible puede cambiar de color pero “toda llama –nos dice Maillard– pertenece al fuego. Y el fuego, cuando arde en sí mismo, no tiene color porque el material de combustión, entonces, no es cualquier objeto que se rehace o posea, sino uno mismo” (*Contra el arte*: 90). Esta confusión, que es la nos hace sacralizar el objeto o la excusa, va de la mano del deseo verborreico que nos vuelca hacia las cosas con voluntad de permanencia. Y con la voluntad, como entendió el budismo y como han defendido en Occidente pensadores como Schopenhauer o Cioran, adviene siempre el sufrimiento, la desdicha que engendra el “mal de querer”:

Las heridas nunca acaban en sí mismas. Se llaman unas a otras. Como gargantas. Grandes gargantas que se suceden ululando. Cuidado al acercarse. Cuidado al escucharlas. Las proximidades de una herida son siempre pantanosas, huelen a cieno y su sonido es húmedo y gelatinoso. Contagian el mal del deseo, el mal de querer ser más que el destino, el mal de querer, de querer siempre lo que quiero por encima de todo querer ajeno. *Una herida es la guerra* (*Filosofía en los días críticos*, frag. 7: 13).

### 5.3. El mal de querer

El deseo y el sufrimiento son dos caras de una misma moneda. La moneda: “la voluntad aplicada en sus logros” (*Bélgica*: 113). Así lo entendió Schopenhauer, que veía en el querer la causa esencial del dolor que recubre toda vida humana, que es, en primera instancia, producto de la voluntad de vivir: “Querer es esencialmente sufrir, y como vivir es querer, toda vida es por esencia dolor” (1993: 140). Sobre el dolor y el sufrimiento ha reflexionado ampliamente Maillard, que, debido en gran parte a la propia experiencia, ha dedicado muchos esfuerzos a desentrañar el porqué de la imposibilidad de desidentificarse del propio dolor, especialmente en lo que se refiere al componente *algotímico* (los factores afectivo-emocionales del dolor, el sufrimiento que le añadimos al dolor sensorial y con el que, inevitablemente, nos identificamos). La única vía de desidentificación de este componente del dolor, entiende Maillard, es la escisión del mí en un observador neutro que sea capaz de contemplar estratégicamente el dolor y “jugar al ajedrez consigo mismo” (2003: 99).

Resulta muy difícil desidentificarse del dolor, especialmente del dolor físico, porque “cuando hay dolor, sólo duele” (Maillard, 2003: 245). El dolor físico es lo más singular (y, por tanto, subjetivo) que existe y, por ello, resulta imposible trazar ficción: el yo que escribe no puede separarse del yo que se duele y, por tanto, siempre se escribe, necesariamente, en los intervalos, entre dolor y dolor. El que se duele, además, está radicalmente solo, puesto que es imposible sentir el dolor ajeno porque somos siempre “el otro al lado del que se duele”. La del dolor es una vivencia de la autora sobre la que reflexiona en varios momentos:

El grito fue, durante más de dos años, sin interrupción, la única respuesta al dolor que fui capaz de dar. Y no lo digo con vergüenza, pues, más tarde, comprendí que el grito había sido la expresión de mi propia rebeldía y que esa rebeldía era mi fuerza, la única que me quedaba, la que no había sido anulada por los fármacos, y que esa fuerza era mi voluntad de vivir. Ahora sé que el grito era una afirmación, que ese “¡Nooo!” prolongado y terrible era un “sí” a la vida. Yo me estaba defendiendo en el grito. El grito era mi rebeldía. Paradójicamente, la rebeldía contra el sin sentido de aquel dolor era el único sentido que le quedaba a esa mi existencia menoscabada (2003: 99).

Ante la dificultad de realizar esta escisión, necesaria para neutralizar el dolor, la salida que encuentra la autora, como vemos en el poema *Escribir*, es el grito. Un grito demorado en la escritura que ocurre, obviamente, cuando ya no se está padeciendo:

Nada más cierto que aquello de que nadie experimenta en carne ajena. Y “carne ajena” es igualmente la propia una vez que ha sanado; de ahí que quien escribe acerca del dolor cuando éste es extremo no suele ser quien padece, por la sencilla razón de que cuando uno es presa del dolor no puede establecer la necesaria distancia entre el yo que escribe y el yo que padece. Normalmente, cuando el dolor se apodera de uno, el yo entero se convierte en dolor. Cuando “me” duele yo soy mi dolor (2003: 94).

Tendremos ocasión de profundizar en la cuestión de la distancia observador en el capítulo 6, pero baste por ahora señalar que la liberación del deseo –que es, como hemos visto, ausencia y, por tanto, sufrimiento– forma parte, en Maillard, de la lucha (textual, estratégica) contra el sufrimiento, o contra lo que la autora entiende que es uno de los mayores pecados de Occidente: la tristeza. Así lo explicaba en una entrevista en *EL País*: “La tristeza es el gran pecado de Occidente y uno de los grandes pecados que deben ser evitados en Oriente. Es uno de los síntomas del deseo y si la erradicamos, la paz y el amor son posibles. Me considero una gran pecadora occidental porque la tristeza me define” (en Blanco, 2007).

Maillard asocia la disolución del deseo con la disolución del mí porque, en efecto, el mí es la suma de todas las voluntades y, por consiguiente, de todos los sufrimientos. Por ello, el sujeto se identifica con el dolor más que con ningún otro estado:

Cansada de todos los consuelos porque ninguno se parece a mí, ninguno se asemeja a mi deseo.

En cambio, acaricio mi sufrimiento, lo acaricio y lo cuido porque es lo que más se me parece.

En mi tristeza me reconozco porque “yo” es mi deseo y sufrir es la manera más firme de decir “quiero” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 8: 13).

Para el budismo, la erradicación del sufrimiento ha sido siempre el foco de interés principal. Y la causa principal del sufrimiento es el deseo, la voluntad de que lo que la mente dice que le agrada o le desagrada se repita o no se repita, permanezca o no. “La historia del budismo –dice Maillard– es la historia de las distintas interpretaciones y reinterpretaciones de la enseñanza del Buddha acerca de la supresión del deseo y la

liberación del estado ilusorio” (*La sabiduría como estética*: 52). La liberación del estado ilusorio, que es el del *yo*, solo podrá darse mediante la eliminación de las huellas que imprime el deseo en nuestra conciencia, que genera continuamente nuevos dharmas, y de las que depende la idea del sujeto. El trabajo para ello es el del discernimiento que se entrena con la meditación y otras prácticas de la cultura mental, enfocadas, todas, a la disolución del deseo y al freno de la reproducción kármica (Arnau, 2005).

También el taoísmo propone, desde otra perspectiva, que la deconstrucción del deseo es la única manera de armonizarse con el universo, con el Tao. El Tao, el principio de movimiento que hace que todo se transforme permanentemente, nos enseña que todo lo fenoménico está vacío-de-ser, no tanto porque no exista –todo lo que puede ser nombrado “existe”, cuando le otorgamos unos límites– sino porque está en continua transformación y, por tanto, es impermanente. Solo el Tao permanece y para poderlo contemplar se impone una eliminación del deseo. Este es, según Maillard, el denominador común del taoísmo y el budismo y la base de sus prácticas (*La sabiduría como estética*: 35). La eliminación del deseo es, al fin y al cabo, la voluntad de disolver las diferencias. Las diferencias, en las que se fundamenta el sistema capitalista, generan comparaciones y las comparaciones generan deseos y, con estos, insatisfacciones. En ello se basa, justamente, la maquinaria “cacapitalista”, como la bautizó Cixous, quien, salvando las distancias, también alude a esta misma cuestión cuando habla de los nombres como “conceptos rígidos, jaulitas de sentido que uno instala [...] para que no nos mezclemos unos con otros, sin lo cual la Sociedad de Puncionamiento Cacapitalista no aguantaría” (2006: 77).

La diferencia, que como se ha dicho es la base para que haya deseo, es motivo de angustia. Siguiendo las enseñanzas del taoísmo, para lograr la unidad y disolver las diferencias, hemos de percibir que todo está-siendo, que las cosas que cambian no son diferentes de nosotros mismos, que cambiamos con ellas. Las cosas están en constante vibración y el objetivo no es otro que el de comprender y aprehender esta energía que hace que las cosas lleguen a ser cosas, anulando de este modo la dualidad. Eso es lo que hacía Hainuwele:

[...]  
doy un paso y despierto al agua  
a punto de ser agua,  
se asusta un ave negra a punto de ser ave a punto  
de ser negra...

Un resplandor me ciega:  
el bosque me contempla, a punto de ser bosque,  
a punto de ser tuya (*Hainivele y otros poemas*: 89).

Esta es justamente la conciencia de la no-diferencia, del vacío, que tan bien se ha descrito desde Oriente. Si no hay diferencia, tampoco hay atracción hacia ella, ni frustración posible. No hay deseo. De ahí que esta conciencia, a la que el budismo mādhyāyana dio una vuelta de tuerca más reconociendo que la propia idea de vacío –como todas las ideas– es también impermanente, pueda ayudar a erradicar el deseo-sufrimiento y conseguir así el cese de la agitación mental, la calma. Y, como sostiene Savater en su ensayo sobre Cioran, “si la palabra *serenidad* tuviese algún sentido, según la definición que suele darse de ella, solo podría significar ‘ausencia de deseos’” (1974: 115). El camino es, desde la propuesta oriental, controlar la agitación mental y acompasarse con la energía de las cosas, con su frecuencia vibratoria. ¿Cómo hacerlo? “La respuesta oriental –nos dice Maillard– es clara e inequívoca: disolviendo los deseos. Hinduismo, budismo, y taoísmo han ofrecido métodos concretos para la disolución de los deseos” (*La sabiduría como estética*: 67).

La línea sostenida en los textos que estamos comentando parece clara: erradicar los deseos y la esperanza para erradicar el sufrimiento y la tristeza, ese pecado occidental del que habla siempre Maillard: “La esperanza es una hierba endebles que crece sobre residuos carbonizados. ¡Matemos la esperanza! Otros fuegos están dispuestos, y arder, sólo se arde en presente” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 344: 223). En este mismo sentido, leemos en *Bélgica*:

Sed débiles, amigos. Erradicad la tristeza: está cargada de esperanza. La tristeza está cargada de esperanza. La tristeza es deseo engastado en la impotencia. ¿Quién dijo que la esperanza fuese una virtud? Abridla, ved cómo se deshace la pulpa entre los dedos y su olor, el olor de lo pútrido os impregna el vestido. La tristeza y la esperanza cuelgan del mismo árbol.

[...]

Sed débiles, amigos. Hay en la debilidad una virtud mayor que no se alza, que yace, difícil de aprender por la renuncia a la que invita. Con ella, los días que nos quedan se escanciarán despacio, en presente, y aprenderemos, al fin, que lo eterno es el nombre que le damos a la inconsciencia y el infinito, la paz que se inaugura tan sólo para quien supo abandonar a tiempo la esperanza (*Bélgica*: 117-118).

Abandonar, pues, la esperanza para que el deseo no duela, para que no contribuyamos con nuestro apego a él a seguir tejiendo ese velo cuya opacidad no deja ver lo que sencillamente sucede en presente. El velo es justamente una de las metáforas que más encontramos en los textos de Maillard, sobre todo en su primera etapa escrituraria. Del velo, así como después serán los hilos y los husos, habla la autora precisamente para dibujar esa costura mental que nos envuelve en un haz de pensamientos que, entrelazados, nos encarcelan en la ilusión; una ilusión que los mayas metaforizaban también a través del velo, el velo de *maya*, como símbolo de la separación, de la diferencia, y, por tanto, de la soledad y el aislamiento. Maillard nos ofrece todo un despliegue de metáforas textiles para hablar de la detención de la voluntad, de la disolución del deseo:

[...] El velo es apego. Tras el velo, hay amor, infinito amor, amor sin deseo, sin apego. No logro rajarse el velo. La consistencia del velo es la detención. Detener lo ocurrido, volver a repetirlo. El velo es detenerse. El deseo en sí mismo no es el problema, el problema es detenerse hasta que duela. *El dolor es el velo. Cuando el deseo se vuelve doloroso, teje* (*Filosofía en los días críticos*, frag. 17: 19).

Y más adelante:

Plegaria a mí misma: que mi deseo no se vuelva doloroso. Que se mantenga en la expresión de la pura voluntad proyectada en un ser para su engrandecimiento y su firmeza. **Que yo exista siempre un poco menos que mi voluntad, menos intensamente.** Que no logre tejerse el velo (*Filosofía en los días críticos*, frag. 83: 58, la negrita es mía).

La voluntad, como se desprende de todos estos fragmentos, es la causa primera del sufrimiento porque, como sostenía Schopenhauer, todo deseo nace de la necesidad y del sufrimiento y “Una vez satisfecha su pasión, todo amante experimenta un especial desengaño: se asombra de que el objeto de tantos deseos apasionados no le proporcione más que un placer efímero, seguido de un rápido desencanto” (1993: 55). Esta búsqueda, que Schopenhauer relacionaba fundamentalmente con el hastío, “la forma más somnolienta de la insatisfacción”, en palabras de Maillard (*Diarios indios*: 78), está destinada a perpetuarse indefinidamente y a refundarse constantemente con nuevos blancos a los que apuntar, y en los que anclarse. La razón: cualquier intimidad es siempre

frustrante porque nunca logra el objeto del deseo paliar nuestra radical soledad, la que todos compartimos. De ahí que el deseo amoroso se renueve incesantemente, a causa de su esencial insaciabilidad, que ya vimos que es su razón de existir. Y ahí tenemos justamente la clave: no es el deseo el problema, sino la creencia en el objeto y, más concretamente, en su permanencia. De hecho, a todo lo sostenido hasta ahora, podría fácilmente hacerse la siguiente objeción: la voluntad de aniquilar el deseo es ya una voluntad y, a juzgar por la insistencia, de las más fuertes. Así lo reconocía Cioran cuando decía que “Es de una enorme fortaleza, y una gran suerte, poder vivir sin ninguna ambición. Me constriño a ello. Pero este hecho tiene ya que ver con la ambición” (1985: 140).

Efectivamente, y así lo leíamos en el fragmento de *Filosofía en los días críticos* antes citado, no hay una renuncia de la voluntad, sino que, contrariamente, hay una reivindicación extrema de la voluntad, en su estado más puro. Y aún más en la escritura que, siguiendo con Cioran, es una de las expresiones de más apego que existen: “No se crea una obra sin apearse a ella, sin convertirse en su esclavo. Escribir es el acto menos ascético que existe” (1985: 85). Aunque pueda parecernos un callejón sin salida, y probablemente lo sea, estamos merodeando los límites del mayor de los discernimientos: la lucidez que nos hace tener la conciencia del velo, de la ilusoriedad de las verdades o de la falta de realidades mayúsculas. Esta lucidez es la que consiste, siguiendo con el deseo, no en el ascetismo de la renuncia absoluta sino en la asunción de la impermanencia del *objeto* o de la *excusa*, ese hueco que nos configura en la insatisfacción permanente. Que *yo* exista un poco menos que la voluntad, pedía Maillard en este fragmento. De ahí que se hable de una suerte de deseo en estado puro, aquel que renuncia a un fin que no sea él mismo. “Sólo la lucha contra el deseo –escribe Savater a propósito de Cioran– es decir: la lucha del deseo consigo mismo, con su contradicción y su promesa perpetuamente insatisfecha, nos da la medida exacta de nuestra conflictiva situación en la existencia” (1974: 116). A lo que se renuncia es, en definitiva, no a la voluntad si no a su transitividad, al objeto directo en el que la proyectamos. Kālī, por medio de la pluma de Maillard, se erige en la mejor de las guerreras para defender esta voluntad de ser sin objeto:

[...]

¡No pronunciéis mi nombre!

¡Cuidad de no pronunciarlo!

La voz se os quebraría en la boca

y escupiríais diamantes  
como si fuesen un volcán vuestras entrañas.  
Que nada se mueva: todo  
lo que se agite se disolverá  
en su propio aleteo.  
No es justicia,  
no es némesis,  
es la pura soledad  
que se asume a sí misma  
y se quiere y respeta  
**la voluntad de ser,  
de ser una,  
una sola,  
de ser única.**  
[...]  
no lamento el final de todas  
las historias  
pues yo soy el principio  
y el fin de todas ellas (*Conjurros*: 53-55, la negrita es mía).<sup>55</sup>

#### 5.4. *Laissez toute espérance, vous qui entrez....*

Dejad toda esperanza, los que entráis. Esta es la sentencia de Dante en el infierno de su *Divina Comedia* (Infierno, canto III, v. 9). Esta es también la inscripción que, en un viraje intertextual, quiere copiar Samuel Beckett en las puertas del cielo en su poema, invirtiendo así la acción dantesca<sup>56</sup>. Y esta es una máxima que bien podría sostener Kālī, la del collar de calaveras, en su estampida de ruinas. Kālī funciona para Maillard como método anti-deseo o anti-esperanza: “Kālī –nos dice– ha de ser utilizada siempre que los deseos, convertidos en necesidad, no puedan ser satisfechos. También puede ser utilizada antes de que se conviertan en necesidad. En tal caso, debe ser posible canalizar la energía

---

<sup>55</sup> Traducido de *Filosofía en los días críticos* (frag. 9: 13-14).

<sup>56</sup> Transcribo el poema en la versión castellana de Jenaro Talens en su edición trilingüe de la poesía de Samuel Beckett (2000):

¿La esperanza?, un bribón, el más grande embustero,  
hasta que la perdí, no supe de la felicidad.  
Copiaré del infierno en la puerta del cielo:  
*dejad toda esperanza los que entráis* (2000: 263).

que se libera hacia otro objeto (externo o interno)” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 229: 153-154).

Esta canalización de la energía puede ocurrir en tanto que se renuncia al objeto o, en todo caso, a la retención del objeto, a la permanencia de este. La liberación de la fuerza amorosa emerge, en este sentido, desde el momento en que se comprende que únicamente la energía, el fuego, que este proyecta es lo que nos habrá de salvar. Es en este sentido que el amor, que no el deseo, puede actuar de canalizador energético. Esta es la Posibilidad en mayúsculas de la que habla Maillard y que simboliza en Kālī:

Yo soy Kali,  
la oscura,  
la del collar de calaveras [...]  
la amante destructora  
cuyo pie se apoya  
en la Posibilidad  
de sí misma,  
la Posibilidad  
siempre igual a sí misma.  
[...]  
y frente a cualquier *tú* expreso  
la libertad primera:  
ningún deseo,  
ningún lamento  
ocupará el lugar en el que pueda  
surgir la ira,  
o la fuerza,  
o la calma,  
las formas del Poder que se alimenta  
de la gran Soledad (*Conjuros*: 58)<sup>57</sup>.

Energía *boomerang*, la de Kālī, que se dispara desde sí misma para volver a sí misma. Amor hermafrodita, el que nos propone Maillard a través de Kālī. Y es que, si se alcanza el objeto, este deja de ser el centro de interés y precisamente por esto el amor deja de tener un lugar donde proyectarse y es simplemente deseo e, inherentemente, insatisfacción. De ahí la metáfora del hermafroditismo: la diana hay que buscarla en uno

---

<sup>57</sup> Traducido de *Filosofía en los días críticos* (frag. 37: 30).

mismo. Las princesas, nos dice Maillard, ya no esperan: actúan. “Ellas son –dice la autora– su propio príncipe. [...] Ellas no necesitan esperar: devoran su propio fuego. Son el hermafrodita que se engalana para saludar la aurora que sale de su boca” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 198: 140).

¿Cómo lograr, a la luz de lo dicho hasta ahora, esta distancia que habrá de disolver los deseos? La respuesta que halla nuestra autora, y con la que se identifica a lo largo de toda su trayectoria vital y textual, tiene que ver con el desdoblamiento, con la escisión que permite observar desde un lugar neutro ese fuego que confundimos con el deseo, que no es más la mente intentando representar la chispa y apresarla: “Desdoblarse. A la fuerza, desdoblarse. Para que no duela tanto el mundo dentro de los huesos. Desdoblarse y observar. Observar cómo se ingiere el deseo por no dejarle delatarse, tan ingenuo, tan inocente en su intensidad, tan bobo” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 336: 220). Desde esta posición estratégica, el observador es capaz de mirar sin sufrir porque es capaz de percibir la ilusoriedad del deseo y de presenciar, de este modo, su desintegración: “Sin deseo. Mirando. Atenta. Los días transcurren sin ser apenas días. El tiempo apenas tiempo. En paz. Desde la paz todos los deseos parecen creados” (*Diarios indios*: 78).

El remedio pasa, entonces, por una renuncia necesaria. Se trata de la renuncia a la voluntad identificada con el deseo. Porque cuando la mente está, toda ella, concentrada en el querer, no hay espacio para el otro, al que supuestamente dirige este deseo y que nunca podrá penetrar en nosotros porque la “necesidad de”, el anclaje en los efectos perseguidos, lo va a impedir siempre. Solo hay espacio, en la glotonería mental, para el mí-deseo que, para su supervivencia, necesita seguir siéndolo: “Los deseos ocupan la mente de tal forma que, con la atención volcada hacia sí mismo, el individuo es incapaz de procurarse dentro de sí un espacio para la recepción del objeto” (*La sabiduría como estética*: 67-68). Para que este espacio se abra, el sujeto debe dejar de desear. Y, si como hemos sostenido, el sujeto es en realidad una suma de deseos, de voluntades, para disolver el deseo es necesaria la disolución del mí, del sí mismo que forma el velo que impide recibir al otro como lo que es, en presente, y no como la necesidad que en él proyectamos.

La suspensión del querer, como estadio imprescindible para la liberación y para la compasión, es extremadamente difícil de conseguir en la vida cotidiana, en la ordinariadad de nuestras emociones. Sin embargo, como ya hemos comentado aquí en varias ocasiones, esta actitud –estratégica, en el caso de Maillard– de desprendimiento, o

de observación del desprendimiento, tiene mucho que ver con una actitud estética, artística. Efectivamente, es mucho más fácil prescindir del deseo-sufrimiento cuando no nos implicamos emocionalmente con lo que observamos, sino que lo recibimos – incluyendo en esta recepción al mí– como elaboración artística, como engranaje externo a lo que hemos llamado realidad, con la que nos hemos identificado. Así lo concebía Schopenhauer en su valoración de la función del arte:

Basta echar desde fuera una mirada desinteresada a todo hombre, a toda escena de la vida, y reproducirlos con la pluma o el pincel para que al punto aparezcan llenos de interés y de encanto, y verdaderamente dignos de envidia. Pero si nos encontramos luchando con esa situación o somos ese hombre, ¡oh! entonces, como suele decirse, ni el demonio que lo aguante (1993: 145).

Schopenhauer entendía que solo desde la mirada desinteresada, y por tanto despojada de toda implicación individual, puede uno hallar armonía y placer. “Las cosas –nos dice el autor alemán– no tienen atractivo sino en tanto que no nos atañen” (1993: 145). La mirada del observador, volviendo a Maillard, es sin duda una mirada desinteresada. Una mirada que procura no juzgar lo que ve sino sencillamente ver pasar lo que ocurre –de huso en huso– sin ponerle nombre y, por tanto, sin conferirle una existencia distinta a la de seguir pasando.

¿Podemos decir, entonces, que la mirada del observador es una mirada sin deseo, sin voluntad? Antes hemos dicho que, para el cometido contra el deseo, era imprescindible una renuncia. Sin embargo, y lo comentábamos también a propósito de Cioran, la voluntad de renuncia es quizás la más ambiciosa de todas las voluntades. Y, además, mientras nos identificamos con ella, nos estamos poniendo de manifiesto a nosotros mismos, en nuestra voluntad de ser: “¿Cómo olvidarse de sí cuando se desayuna con la propia sombra?”, se pregunta Maillard (*Bélgica*: 122).

La voluntad permanece, sin duda. No obstante, se trata de una voluntad que ya no se proyecta en un objeto, especialmente en el mí, que es el compendio de todos los deseos, sino que se proyecta a sí misma. Pero no deja de ser voluntad, al fin y al cabo. Porque hablar de renuncia y renunciar al mismo tiempo es una contradicción epistemológica, y eso lo sabe perfectamente Maillard que se interpela *entre* textos e *intra* textos. Veamos un ejemplo extraído de *Husos*, en el que se nos muestra, una vez más, la contradicción a la que somete la autora todas sus afirmaciones, que cada vez afirman menos y niegan más:

Fuera de las idas y venidas de la voluntad limitada en el deseo, la voluntad de salida. Para ello, destruir el mí es preciso. **No es renuncia (¿quién iba a renunciar sino el propio mí?)** sino la observación compasiva de su permanente y dramático deambular entre los husos, de huso en huso.

Para el milagro, no obstante, la voluntad ha de estar encarnada (*Husos*: 23, la negrita es mía).

[...] Para actuar, sólo es necesaria la fe, es decir, la voluntad acorde consigo misma, no la voluntad del mí. **Voluntad después de la renuncia del mí.** Voluntad no escindida. En temas espirituales como en los de la vida, el paso por la edad adulta supone responsabilizarse de los propios actos. La voluntad ha de cumplir su viaje. (*Husos*, nota 18: 34, la negrita es mía).

Renunciar al mí para poder, finalmente, asumir la intransitividad de la Voluntad, su condición hermafrodita. Pero no es renuncia, nos dice Maillard en el primer fragmento citado, porque la propia renuncia implicaría ya una manifestación del mí. ¿Quién, si no es el yo, hablaría de renuncia? Y es que, detrás de cualquier manifestación lingüística –que es la que configura lo que llamamos mí–, siempre hay un *quién* desgañitándose para seguir diciéndose y, consiguientemente, para seguir siendo. Seguir siendo, sí, aunque de otra manera, aunque desde otro lugar. En este sentido, la actitud de Maillard no es, en ningún caso, una actitud ascética –ningún acto de habla puede serlo– en tanto que se asume, a diferencia de la actitud del místico, que la distancia solo podrá ser momentánea, como una chispa, y justamente por ello estratégica. “La lucidez es una chispa, un / estado de conciencia / en la multiplicadas estancias / de la conciencia [...]”, leemos en el poema “Sin embargo” (*Lógica borrosa*: 33; *Filosofía en los días críticos*, frag. 193: 136-137). La voluntad de ser diciéndose permanece, en el caso de Maillard, una vez agotado el interés por toda la galería temática, en tanto que ella se sigue escribiendo y, por tanto, sigue siendo en su voluntad de ver, aunque sea de ver la absurdidad de todos los temas y la suya propia. “Puesto a hacer algo –dice Beckett en *El innombrable*– más vale hablar” (2012: 69). Y dice Maillard en *Husos*:

El interés se apaga; yo me desprendo. Algo se desprende. Yo-mi-anhelo se desprende de todo anhelo. Salvo el ver. Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo. Sigo diciendo veo en primera y única persona (*Husos*: 41).

Esta voluntad de ver es, sin duda, la que mantiene a la autora en el filo de las palabras, incluso en los momentos de mayor sufrimiento. Aunque este filo sea cada vez más endeble e, incluso, más cortante: “Aún en los márgenes, la contundencia hiere” (*Husos*: 55). En este mismo sentido, se manifiesta Maillard en la primera nota al margen de *Husos*, en un fragmento en el que se destella el dolor que es el motor del cuaderno y que aparece solo mitigado por la voluntad de espectadora:

Escribo, porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse. (No me tomé el valium que guardo en el armario, antes del agua. La **voluntad de espectadora** me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decir, para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria.) (*Husos*, nota 1: 8, la negrita es mía)

## 5.5. Conclusión

Los textos que se han examinado en este capítulo nos muestran, desde diferentes ángulos, la visión que tiene Maillard del tema del deseo. En el primer apartado hemos analizado la concepción del objeto del deseo como un pretexto cuya función es únicamente la de despertar el fuego interno que todos albergamos. La mente, que prolonga esta chispa donde ya no arde, la representa y la confronta, inevitablemente, con su ausencia real, fuente generadora de ansiedad. Porque el fuego pertenece al instante y la mente, con su ansia de infinito —encarnada en el nombre—, es justamente la encargada de desvirtuar el instante para convertirlo en una necesidad o en un hueco necesariamente insatisfecho, necesariamente *necesario*, valga la redundancia. De ello hemos hablado en el segundo apartado, donde hemos ahondado justamente en el sufrimiento inherente a toda voluntad, a todo deseo, a toda ambición.

Los textos de Maillard, juntamente con los de Schopenhauer o Cioran —muy vinculados con las enseñanzas del hinduismo, el budismo y el taoísmo—, nos encaminan todos hacia el mismo lugar: la disolución de todo deseo como única vía de erradicación del sufrimiento, de consecución de la libertad. Sin embargo, y así lo hemos comentado a

la luz de los fragmentos de Maillard que hablan sobre la Voluntad en mayúsculas, no podemos hablar en ningún caso de una supresión absoluta del deseo, de entrada porque el ejercicio de escritura es ya una muestra muy fuerte de querencia y de apego –al cuaderno, en el caso de Maillard–. En la escritura se nos plasma la voluntad de anular la voluntad, que es, como se ha comentado aquí, probablemente la más pretenciosa de todas las voluntades. Esta voluntad tiene la singularidad, no obstante, de virar el foco: el objetivo no es ya el objeto del fuego que despierta nuestra energía, sino la voluntad pura de seguir diciéndose. Esto es, la voluntad de espectadora que mantiene a Maillard en la cuerda floja del lenguaje.

“Il faut tenter de vivre”, decía Paul Valéry en “Le Cimetière marin” (1920). Esta parece ser también la actitud de Maillard, que hace de la escritura una estrategia de supervivencia, de vivir *a pesar de*, por encima del dolor... o por debajo de él. Y es que, como farfulla la voz de Beckett en *El innumerable*, hay que seguir, hay que seguir diciendo palabras mientras las haya, aunque estas se asemejen a un murmullo balbuciente, como la voz de *Husos* y de *Hilos*. Seguir hablando, sí, pero no repetirnos en el ser –el mí, que ocurre en la mente– limitado en su apego, redundándose en su suma de deseos insatisfechos. Porque, siguiendo a Cioran, “Todo lo que *es* engendra, tarde o temprano, la pesadilla. Intentemos, pues, inventar algo mejor que el ser”. (1985: 106). Seguiremos, pues, hablando hasta la saciedad, pero procurando, desde la lucidez que nos proporciona la distancia, no ponerle nombre al fuego, no intentar reflejar arriba lo que ocurre abajo, en aquellas mazmorras en las que todos, que pertenecemos al mismo fuego, estamos de acuerdo. Así lo conjuran las palabras de Maillard en los textos (*Conjuros* y *Contra el arte*) que transcribo a continuación y que otra vez ilustran la escritura en fuga –por la repetición/variación de los temas– de nuestra autora:

No medirás  
con palabras dictadas por la tribu,  
**no pondrás nombre al fuego,**  
no medirás su alcance.  
Todas las llamas son el mismo fuego.  
Mí cuerpo es una antorcha que alumbra los  
espantos  
que la razón construye en sus tinieblas.  
Hay que bajar al cuerpo, muy adentro,  
tocar el centro ardiente, abrirlo y propagar  
el gozo de la lava.  
No importa en qué caderas,  
en qué pecho resbale,  
no importa la estatura, el sexo o la materia  
pues todos caminamos sobre la misma pira.  
No medirás la llama con palabras que encubren  
los viejos sentimientos de los hombres  
(*Conjuros*: 46, la negrita es mía)

La tarea, la que a todos nos incumbe, es la  
de formar esa conciencia capaz de  
distanciarse de las emociones que nos  
afectan, capaz de retirarse, aunque sea por  
un instante, a un lugar neutro, el de la  
ecuanimidad y, desde allí, recuperar el  
fuego, aquel fuego que conocemos, la  
mayoría de las veces, tan sólo por sus  
rescaldos. **Recuperar el fuego y no  
ponerle nombre** (*Contra el arte*: 91, la  
negrita es mía)

---

<sup>58</sup> Este es uno de los conjuros que Maillard rescata en la sección de *Otros poemas*, en *Hainuwele y otros poemas* (167).



## CAPÍTULO 6

### DE HUSOS E HILOS

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. [...] Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.

Samuel Beckett, *L'innombrable*

En esta época a la que se ha denominado posmoderna, ser absolutamente modernos significa, a mi entender, trabajar en la visión de eso que dice “yo”, una labor, al fin y al cabo tan antigua, y tan renovable, como la propia humanidad.

Chantal Maillard

#### 6.1. Introducción

A partir de la metáfora textil utilizada por Maillard para hablar del funcionamiento de nuestra mente, se aborda en este capítulo la cuestión del sujeto a través de los textos de la autora. *Husos*, *Hilos* y *Cual* son, en este aspecto, las obras en que mejor se visualiza la voluntad de desprendimiento del yo, que ella llama mí, a partir de la observación de la propia conciencia. Sin embargo, es este un tema que podemos rastrear a lo largo de toda la obra de la autora. Por ello, se ofrece aquí una lectura conjunta de diferentes fragmentos en que Maillard aborda esta cuestión, siempre al filo de su voluntad de seguir siendo espectadora de sí misma, aunque sea para observar su propia desintegración.

Se ofrece en el primer apartado (*El sujeto: una topografía mental*) un panorama general del cuestionamiento de la idea de sujeto para el que nos hemos servido de algunos pensadores de la historia de la filosofía occidental, tales como Hume, Nietzsche, Heidegger, Deleuze o Vattimo, entre otros, para cotejar su pensamiento con el de Maillard. A partir de las metáforas empleadas por la autora en relación con la identidad, textiles (husos, hilos) y espaciales (superficie, arriba, abajo, dentro, afuera, etc.), se analiza su concepción del sujeto como una sucesión de estados de conciencia que, mediante la repetición y la identificación, forman una ilusión de continuidad y de realidad a la que llamamos yo. Es la práctica de la observación la que le proporciona a Maillard un método textual para desenmascarar esta ilusoriedad. Un método a través del cual, por medio de la pregunta y la autocontradicción sistemática, el personaje que se interroga sobre sí mismo se descubre *lenguaje* y, por tanto, vacío. De ello trata el segundo apartado (*La nadiificación del mí*), en el que se aborda la contingencia del mí en relación lenguaje, único terreno en el cual sucede lo que llamamos identidad. Mostrando las palabras como conjetura, especialmente aquellas que aluden a una supuesta verdad metafísica detrás de lo que ocurre como las que dicen el sujeto, Maillard nos acaba ofreciendo una escritura balbuciente que, tras la vorágine antimetafísica, aspira a al silencio más que al habla. Un silencio compartido, hacia fuera, que permita la compasión, que diga el nos, en vez del mí, cuestión que se trata en el último apartado (*Cual menguante*).

## 6.2. El sujeto: una topografía mental

Husos e hilos conforman, en la obra maillardiana, un tándem metafórico indispensable para comprender las reflexiones de la autora sobre el *modus operandi* de nuestros procesos mentales. Entiende Maillard que nuestra mente no es sino el pensar que transita, agarrando hilos (temas, imágenes), de un estado a otro, de un huso a otro. Cada huso: un haz de fibras, una modalidad anímica con sus imágenes-pensamientos (el tedio, el dolor, la pereza, el discurso, el mí, etc.). Los husos son, como afirmaba Maillard en una entrevista de María Luisa Blanco (2007), “parte de una geografía mental” en la que, de cada estado, podrán desprenderse unos hilos o temas por los que nos deslizaremos en función de nuestras fluctuaciones senti-mentales. Los husos forman parte, entonces de una topografía imaginaria porque, según dice Maillard en una entrevista con Rafael Cortés (2006), “visualizar un mapa ayuda a andar por los recovecos

mentales. Es la función del laberinto del minotauro, sin ir más lejos”. “Así –explica Esther Ramón– pensamientos y sentimientos estarían hechos de la misma materia, los unos conducen a los otros –y viceversa– y el ser se deja llevar por ellos en sus acciones y parálisis, si es que no se para a observarlos, reconociendo su filiación, con una cierta distancia” (2009: 53). Lograr comprender esta naturaleza saltimbanqui de la conciencia y tomar distancia por medio del huso del observador es, a partir de ahí, el objetivo de una escritura cada vez más *escurridiza*. Escurridiza por cuanto se sirve de una lengua que está acorde, y así nos lo muestra la casi agramaticalidad que destila, con la voluntad de hacer poroso el pensamiento y, especialmente, el mí, huso en el que se aloja, más que ningún otro, el sufrimiento.

Si tuviéramos que destacar algún blanco –concepto o muro– al que apuntan los textos de Maillard, este sería, no hay duda, el del sujeto. El *yo* que supuestamente sustenta nuestras afirmaciones, y del que la metafísica occidental ha considerado que somos siempre conscientes, no es, según nuestra autora, el soporte sino lo soportado, no el conductor sino el conducido por la mente. “Yo –escribe Maillard– soy todo aquello que pienso. No hay un yo distinto de lo que es pensado. Cada uno de mis pensamientos me reitera” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 3: 11). Repetición e identificación son, en este sentido, dos mecanismos para un mismo cometido: la creencia en una identidad que se sitúa fuera del decir y fuera de lo dicho. ¿Repetición de qué? De los pensamientos se suceden en nuestra mente. ¿Identificación con qué? Con estos mismos pensamientos que, sucediéndose, dan una ilusión de continuidad. A esta continuidad la llamamos yo, creyéndonos que es el soporte que sujeta los pensamientos, o los husos, por utilizar la metáfora de Maillard.

Si atendemos a la etimología del término sujeto, vemos que se introduce a partir del latín *subiectus-a-um*, que significa ‘sometido’. A su vez, la palabra latina procede de la griega *hypokeímenon*. A menudo se ha identificado el *hypokeímenon* con el sujeto, como si fueran una misma cosa; sin embargo, son conceptos diferentes que cabe diferenciar. Para Aristóteles y los filósofos griegos, el ‘ser’ es aquello que se muestra, que se manifiesta, que tiene presencia; lo que es, es lo que ya está ahí y se mueve. A partir de aquí, Aristóteles sugiere que, en el decir, hay dos elementos importantes en juego: el *de qué* –lo que ya está ahí– y el *qué* –lo que se predica de ese algo que está ahí–. Es precisamente el *de qué*, ese algo que ya está ahí, lo que llamamos *hypokeínon*, mientras que lo que se dice de ese algo sería el *katēgoroúmenon*. Por tanto, como explica Martínez Marzoa en su *Historia*

de la filosofía occidental, se puede afirmar desde esta perspectiva que el decir consiste en decir algo de algo y que este último algo es el ser, la presencia, el *hypokeímon* (2000: 11-26).

La cuestión ontológica no reside, en la filosofía de Platón, en la presencia de la cosa material, sino en la presencia de la idea en todas las cosas. La pregunta platónica recae en la esencia marcada por la cópula, en lo que la idea *es*. En el helenismo, en cambio, la cuestión ontológica de la presencia de la cosa y del ser se trasladó para dar paso a la cuestión de la presencia del enunciado: “la cuestión reside en el enunciado: es en el enunciado donde se sitúa la alternativa, digamos entre ‘verdadero’ y ‘falso’” (2000: 38). Así pues, lo importante a partir de entonces fue la legitimidad del enunciado (*quaestio iuris*), la certeza, la imposibilidad de dudar. Y es con Descartes cuando este tema adquirió carta de naturaleza. Descartes aplicó el método de la duda sistemática en relación, precisamente, con el enunciado. Mediante la duda sistemática, llegó a la conclusión de que hay un sujeto, del que no podemos dudar, que está presente en cualquier duda, en cualquier enunciado. Por tanto, al margen del propio sujeto de lo que se predica –el *hypokeímenon* de la cópula ‘es’–, tiene que existir un sujeto –el *subiectum* al que nos referíamos al inicio–, que produzca dicho enunciado. Es así como llegamos al *cogito ergo sum*. Atendiendo a esta premisa, se entendió que para afirmar la existencia de un yo no es necesario pensar que el yo dependa de alguna cosa material o sensorial, pues la existencia del yo se sustenta exclusivamente en el pensar:

Conocí por ello que yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno, ni depende de cosa alguna materia; de suerte que este yo, es decir el alma por la cual yo soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste (2005: 68).

El sujeto que dibuja Descartes es un yo sin grietas porque se manifiesta de forma clara y distinta en todo lo que pensamos y, por tanto, no es algo dudable en términos absolutos. De este modo, todo lo que *es* está determinado por el *ego sum*. Sin embargo, y este problema se fragua ya dentro de la propia filosofía de Descartes, al afirmar que el yo existe como ente le atribuimos una existencia que, en cierto modo, lo cosifica. Y lo cosifica como algo estable que no está sujeto a ningún cambio. La contradicción está servida: ¿quién cosifica el yo si el yo es lo que subyace en todo pensamiento y, por tanto, en todo pensamiento de “la cosa”?

David Hume, en cambio, entendió que el yo como idea es una imposibilidad epistemológica porque no puede existir ninguna idea que no provenga de una percepción

y no puede existir ninguna percepción que sea constante e invariable: “Dolor y placer, tristeza y alegría, pasiones y sensaciones se suceden una tras otra, y nunca existen todas al mismo tiempo” (1998: 355). Lo que entendemos por yo sería el compendio de todas estas percepciones pero esta suma no podemos percibirla como conjunto unitario en ningún momento: “En lo que a mí respecta, siempre que penetro más íntimamente en lo que llamo *mi mismo* tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular, sea de calor o frío, de luz o sombra, de amor u odio, de dolor o placer” (1998: 355). Por ello, la idea del yo no se puede derivar de ninguna de estas percepciones –que, por otra parte, son lo único que podemos observar–, sino que es fruto de la relación que establecemos por medio de la imaginación cuando reflexionamos sobre ellas. Las relaciones entre las percepciones ( semejanza, contigüidad, causalidad) tienen la particularidad de producir transiciones fáciles, por lo que apenas somos conscientes de la diferencia. De ahí que tengamos la impresión de una identidad homogénea, que afecta tanto a la idea que tenemos de nosotros mismos como a la idea que tenemos de los demás. Y para podernos configurar esta identidad ininterrumpida, la memoria, que traza relaciones de causa-efecto entre las percepciones que sencillamente se suceden, juega un papel fundamental: “Si no tuviéramos memoria no tendríamos nunca noción alguna de causalidad y, por consiguiente, tampoco de esa cadena de causas y efectos constitutiva de nuestro yo o persona” (1998: 368).

Es el momento ahora de volver a Maillard y a las estrategias para la construcción de la identidad que antes mencionábamos: la identificación y la repetición. “Conocer a alguien –nos dice la autora– es haber asistido a sus repeticiones” (*Diarios indios*: 92-94). En efecto, la reiteración de un mismo comportamiento es lo que ocasiona la impresión de identidad, la propia y la ajena, y es en esta reiteración que reconocemos al otro como tal, confiriéndole una existencia unitaria que, en rigor, no tiene. Es, entonces, el reconocimiento del otro –aunque este otro seamos, cuando nos pensamos, nosotros mismos desdoblados– el que nos proporciona una supuesta existencia como individuos. Es la mirada ajena la que nos define, como entendió Hegel. Donde hay unidad, nos dice Maillard, no hay yo, porque:

[...] El yo se afianza en la doblez. Ha de poder reconocerse. Por eso vuelve atrás. Para decirse. Y se proyecta hacia delante por lo mismo. La identidad del yo se forja con el doble. Allí donde uno solo, no hay nadie. Ésa es la paradoja. Es preciso que estén dos para que haya uno. Pasado y futuro son los dos platillos de una estrategia para la identidad (*Bélgica*: 255).

La reiteración solo puede existir, claro está, en el tiempo: no hay identidad sin tiempo, sin una conducta concatenada que configure un patrón reconocible. Y es la memoria, como comentábamos a propósito de Hume, la encargada de hacer inventario de todas las repeticiones y, por tanto, una síntesis que se resuelve en un yo al que creemos que remiten todas nuestras impresiones o ideas. Sin embargo, esta síntesis no supone ninguna primacía del ser como valor, sino que es muestra de una producción imaginativa, una ficción que abre múltiples caminos que se interconectan, como si de una retícula se tratara. Así lo ha concebido la posmodernidad occidental, sobre todo a partir de Nietzsche:

*La causa sui* [la causa de sí mismo] es la mejor autocontradicción excogitada hasta ahora, una especie de violación y acto contra natura lógicos: pero el desenfrenado orgullo del hombre le ha llevado a enredarse de manera profunda y horrible justo en este sentido (Nietzsche, 2005: 45).

Somos nosotros, siguiendo con la idea nietzscheniana, los únicos inventores de causas, de sucesiones, de identidades, etc. Lo que se supone que es *en-sí* no es más que pura producción interpretativa –creativa– y no entenderlo sería, según Nietzsche, seguir actuando a la manera antigua o mitológica (2005: 46). La dualidad esencia-apariencia es, desde este punto de vista, inoperante porque todo forma parte de la trama que construimos, en superficie. Sobre esta primacía de la apariencia, Foucault afirmaba, en una entrevista que le hizo Raul Fornet-Betancourt y que está recogida en la *Hermenéutica del sujeto*, que el sujeto “No es una sustancia; es una forma, y esta forma no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma” (1994: 23). De este modo, el *sí mismo* no remite a ningún soporte unitario sino que se extiende y se multiplica, como efecto de superficie, como afirma Vattimo hablando justamente de Nietzsche (1992: 30). El ser no es, desde este prisma, lo que ya está, en un sentido parmenídeo, sino un devenir declinante (porque está abocado a la muerte), según Heidegger. El ser se manifiesta en el tiempo y el tiempo conduce al declive. En este mismo sentido, Vattimo interpreta la idea del ser en *Sein und Zeit* como una dirección “en la que el ser-ahí y el ente se encuentran encaminados, en un movimiento que los conduce no a una base estable, sino a una ulterior permanente dislocación, en la cual se encuentran desposeídos y privados de todo centro” (1992: 52).

Un modelo descentralizado es también el que propone Gilles Deleuze cuando habla del simulacro. En el modelo del simulacro, influenciado por la filosofía de Henri Bergson, la única esencia que existe tiene lugar en el plano de la simulación. Todo sucede

como un condensado de coexistencias, como una simultaneidad de acontecimientos que no admite jerarquía alguna, puesto que sería contradictorio hablar de multiplicidad subordinando esa multiplicidad a algún tipo de dependencia, como es el caso del sujeto, que aquí nos ocupa. Lo que importa, para Deleuze, no es ser, sino acontecer. El acontecimiento no debe confundirse con el accidente (lo que ocurre), sino que el acontecimiento es, en lo que ocurre, lo que espera ser vivido, como nos escenifica el atropello de *Matar a Platón*, poemario encabezado por dos citas de Deleuze sobre esta misma cuestión. En el simulacro, anulan las jerarquías para aceptar la ausencia de referencia, la ausencia de modelo. Y es que en el plano de la simulación todo es juego y está producido por un efecto óptico causado por las conexiones múltiples subyacentes; este juego es el que Deleuze llama “diferencia y repetición”. Todo sistema puede denominarse rizoma, porque todo sistema responde a los principios que él atribuye al rizoma entre los que destacamos el principio de conexión y heterogeneidad (cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro) y el principio de multiplicidad (en un rizoma no hay puntos, hay líneas y, por tanto movimiento, devenir). Igual que Bergson, Deleuze y Guattari hacen una apología de la acción frente a la definición: “Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone [...]” (2003: 16).

Gianni Vattimo también hace referencia a la imagen de la red y la contrapone con la metáfora que utilizaba Wittgenstein para explicar la función de la filosofía: la de enseñar a un pez a salir de una botella. Vattimo prefiere la metáfora de la retícula y de los seres humanos como acróbatas más que como peces, en el sentido de que puedan ser capaces de recorrer la malla creando permanentemente nuevas conexiones. Es también, en cierto modo, la metáfora que utilizan Deleuze y Guattari cuando contraponen el dinamismo del mapa y sus líneas de fuga con el estatismo de la foto. Y si Deleuze y Guattari nos invitaban a hacer mapas y no fotos, Vattimo utiliza también la metáfora espacial para explicar la que él entiende que es la función de la filosofía: “la filosofía no puede ni debe enseñar a dónde nos dirigimos, sino a vivir en la condición de quien no se dirige a ninguna parte” (1992: 11).

La metáfora espacial nos conduce nuevamente a Maillard y a su concepción del sujeto. Más que de concepción, deberíamos hablar de mapas porque la autora, como hemos visto, despliega todo un abanico de referencias espaciales para intentar desgranar lo que entendemos por identidad. En un rastreo por los textos, encontraremos

abundantes menciones a términos espaciales, tales como “superficie”, “dentro”, “arriba”, “abajo”, “afuera”, etc. Y, aunque es a partir de los *Diarios indios* cuando esta cartografía se sistematiza de un modo más evidente, las alusiones están presentes también en obras anteriores, como *Filosofía en los días críticos*. Maillard describe la existencia como un ejercicio *penelopesco* mediante el cual nos tejemos, en superficie y en tiempo real: “El ser ocurre en superficie y la superficie es una red que tejemos al deslizarnos” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 95: 65). Lo que ocurre ocurre siempre en superficie, aun cuando se habla del abajo, el territorio del vacío, o de la supuesta profundidad, del adentro, ese “falso adentro” que es la mente (*Diarios indios*: 53) creyéndose en lo que dice, creyéndose una. El dentro, donde la metafísica occidental ha situado el *yo*, es falso en tanto que es pura construcción. Lo que somos pertenece única y exclusivamente a nuestras experiencias, que están fuera, y que nos configuran con el movimiento que trazan. Nosotros somos los conducidos por la experiencia y no al revés. A partir de estas experiencias, la maquinaria de la razón se dispone a crear el soporte:

[...] Pero yo no soy un dentro, soy un fuera que se vierte hacia dentro. El dentro es algo que se abre y se hace bajo la presión del vertido, al derramarse con fuerza del trop-plain del fuera, sobreabundante siempre, desbordante. Sólo después es posible creer en un “sí mismo” que se separa del fuera, y sólo entonces, también, es posible suponer que nos podamos ausentar de él. [...] Yo soy mis experiencias. Yo soy mis percepciones, yo soy el mundo que voy creando. Mi capacidad de crear el fuego que todos poseemos y que a nadie pertenece. Fuera de mis percepciones no hay mundo, no hay yo, no hay dentro. Construyo el dentro con lo sobrante, con los residuos de mis percepciones; el dentro son las sorbas, el vestido que Buddha se hizo con los paños que recogió en el vertedero. **El dentro existe como cualquier otra cosa, a fin de que podamos hablar de quien decide nuestros gestos y acciones, para que podamos hablar de un “quien”, para que haya sujeto. Creamos el dentro al tiempo que creamos el mundo, y de la misma forma. Es fácil, luego, creer en ello. ¿Acaso no creemos en el mundo?** (*Filosofía en los días críticos*, frag. 262: 171, la negrita es mía).

El dentro es, pues, un invento para poder seguir agarrándonos a un *quién*. A la pregunta sobre el *quién*, presente a lo largo y ancho de toda la obra maillardiana, la autora resuelve que el mí es también fusiforme, ya que no es más que una ilusión de continuidad de husos forjada a base de repeticiones, de anclajes conceptuales aprendidos, con los que nos hemos identificado y bajo cuyo yugo (nos) hemos repetido, en las fórmulas. El mí es,

sobre todo, un producto de la costumbre: “Nada hay especial en mí: empecemos por ese principio. El mí es el compendio de todo lo que hicimos, la experiencia transmitida, los saberes aprendidos, la capacidad de asociarlos, de configurar analógicamente. Así está la razón construida” (*Husos*: 42). El mí, ese personaje átono reducido a gramática pura – como lo es *Cual-*, es otro huso: “El mí: husos. Un haz de husos tensos” (52). Es el huso con el que más nos identificamos y el que, precisamente por ello, somos incapaces de reconocer como estado pasajero y no como esencia permanente. Lo que somos, en el subsuelo común, no es nada que pueda trazarse en superficie, no es nada que pueda decirse. En superficie podemos, a lo sumo, aspirar a participar del movimiento, de la prolongación de nosotros mismos en todo lo que ocurre:

Me conformo con ser mi propio ser-haciéndose bajo el suelo, sobre el sueño, bajo y sobre los actos que realizo y me realizan, bajo mi alma o sobre ella, sobre esa tumba silenciosa, esa mudez incordiante, esa oscura testarudez, la insistencia consistencia del velo. [...] Me conformo con ser mi ser-haciéndose, participando del movimiento, construyendo el *gesto* (*Filosofía en los días críticos*, frag. 200: 141-142).

La convergencia en el tiempo: esto es, a lo sumo, el sujeto. El sujeto ocurre en superficie, y la superficie es el terreno del desliz, la gran planicie en la que convergemos y construimos la(s) identidad(es), entre todos. Del abajo, o del vacío, solo podemos tener constancia arriba, donde solo cabe el movimiento: idas y venidas. Husos. Y si lo que llamamos realidad es, desde este prisma, una trayectoria, fruto de una convergencia temporal, todas las cosas tienen una naturaleza de suceso y no de esencia:

Reemplazar la noción de ser por la de estar-siendo o, mejor aún, por la de suceder, más acorde, por otra parte, con los logros actuales de la ciencia, implica una modificación de la mirada, no sólo de las cosas, que de “entes” han de verse como fuerzas, como trayectorias, sino también de nosotros mismos. Cada “yo” ha de ser visto como una trayectoria que converge con otras, las notas de una pieza musical o la vibración a la que hemos denominado “mesa”. Que un yo, una sinfonía y una mesa sean *sucesos*, que *sucedan* significa que convergen en el tiempo (*Contra el arte*: 205).

Esto enlaza con la idea budista del origen condicionado, del surgir en dependencia de todas las cosas que hemos de saber ver, según Nāgārjuna, para poder hallar la vía media. Las cosas son, en este sentido, encuentros, encrucijadas (*Geivert*, lo llamaba Heidegger), y no es posible localizar un origen porque todo acontece condicionadamente y, por tanto, no hay un responsable de lo que ocurre, obsesión en la

que se ha fundado tradicionalmente la metafísica occidental. Es justamente debido a esta obsesión que se ha creído en el yo como responsable primero y último de todo acontecimiento. Pero el yo, y así lo ilustra bien Maillard reduciéndolo a pronombre gramatical dependiente (mí), es producto también de la interdependencia de todo con todo, y, por tanto, tiene una naturaleza provisional, fugaz. Siendo esto así, tal y como entendió el budismo, el yo no es más que vacío:

Todo ocurre en superficie. Yo quería ver la “realidad” allí, en la existencia, quería elevar el agujero, instalarlo en la superficie, llamarle “profundidad”. Ciertamente, el vacío es lo más auténtico de mí, pero en él no hay nada, ni yo misma. Yo ocurro en superficie, con todos los que sufren por querer ser algo más que vacío. Y lo somos: no hay otra realidad más que la que construimos entre todos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 288: 194).

Elevar el agujero a la superficie y ponerle nombre, como se comenta en el capítulo 5 a propósito del fuego, es otorgarle una entidad que no tiene. Este querer ser es, como leemos en el fragmento anterior, fuente de sufrimiento, puesto que la voluntad de ser conduce inevitablemente a la constatación de una ausencia. Es por este motivo que Maillard plantea en su obra un necesario adelgazamiento del mí como herramienta para evitar el sufrimiento. Una imagen similar a la del agujero queriéndose elevar es la que utiliza la autora cuando habla de “huecos andantes” para explicar la motivación de sus viajes a la India:

Vienen aquí muchos, como vinimos nosotros, cargados con ese yo, con toda su ausencia cuestas. Se confunden con ellas, con la ausencia. **Son huecos andantes, huecos hambrientos, y todo lo que engullen, lo que se llevan, lo que coleccionan, todo se anonada en el hueco, ensanchándolo.**

¿Qué vine a hacer aquí? Vine a no saberme, vine a estar. Hago: leo, estudio, escribo, miro, estoy. Estoy en lo que hago, soy lo que hago. Estoy en lo que miro. Soy lo que miro. No estoy. Dejo de estar frente a mí misma (*Diarios indios*: 78-79, la negrita es mía).

La dieta de Maillard: la observación. Una observación que le permite dejar de estar en sí misma para poder estar en lo otro sin la carga de lo propio. Porque el desprendimiento del yo es la clave para evitar el sufrimiento, principal preocupación del budismo y de Maillard: “Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor” (*Husos*: 20). Se trata, como explica ella misma, de desvincular el yo de la percepción para poder conseguir, de esta forma, la ecuanimidad, la calma: “Quien se retira es el actor, el

yo (ahamkara) que acompaña a toda percepción” (*Husos*: 49). La herramienta, decíamos antes, es la de la observación, y es justamente esta la motivación de los viajes. Estos, al colocarnos en situaciones que nos son extrañas, propician la pérdida necesaria para que la observación pueda tener lugar:

Perderse, sin embargo, facilita la desorientación imprescindible para el viaje del que estamos hablando, pues la propia pérdida es finalmente lo que nos salva de la solidez de nuestro personaje. Cuando éste se desestabiliza es cuando, en el quiebro, el proceso de observación de la propia mente puede iniciarse (*India*: 11).

Desacostumbrar la mente para poder, así, invertir la mirada. Los viajes le proporcionan a la autora una ubicación especial desde la cual, a partir de la extrañeza, poder descender a la oscuridad traspasando los propios límites. Los fenómenos observados, a menudo de una dureza extrema, ejercitan en la mirada atenta, aquietada, de lo inmediato, de lo-que-ocurre, y actúan de dieta para el adelgazamiento del mí, que se ve sumido también en el propio mecanismo de observación. Se establece, de este modo, una distancia entre el que observa y el personaje interno observado: el mí. El viaje-dieta se nos plantea, así, como experiencia extrapolable para, apercibiéndonos del universo transformativo y acompasándonos con él, dotar a la mirada de herramientas para la extrañeza y, consecuentemente, para la des-idealización, la des-identificación y la neutralidad. El viaje propicia, en este sentido, la posibilidad de mirar a otros para perder identidad y ganar presencia:

Nada me pertenece. No quiero pertenencias. Sí rodearme de cosas porosas, aquellas en las que mi mirada se instala para así poder perderme de mí, desposeerme deponiéndome en la materia a la que alcanzo (*Husos*: 29).

La mirada, como nos explicaba Maillard en Benarés, sufre un vuelco que es justamente el que hace emerger la figura del observador: de mirar el mundo pasamos a mirar al mí para despegarnos de él y de mirar al mí pasamos a mirar la propia mirada que mira al mí, el propio mecanismo de observación con el que proyectamos el mundo:

En el camino toda yo he pasado a ser el observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo no hay objeto de observación. Lo que hay es camino.

Si me preguntan quién es la que habla diré que la que escribe, ahora, ha salido ya del camino (*Diarios indios*: 74).

Volvemos aquí a la intransitividad de la que hablábamos a propósito del deseo. Así como la voluntad pasaba de ser voluntad de un objeto a ser voluntad pura, voluntad de voluntad; la mirada, siendo mirada del propio mirar, puede demorar en ella misma y, así, descansar. Esta posición del observador, surgida como figura textual en Benarés, tiene un influjo claramente oriental. En este sentido, como se ha comentado aquí, una de las mayores originalidades de la obra maillardiana es, desde mi punto de vista, la amalgama singular que nos ofrece con su propuesta ético-estética. Y es que, si bien podemos leer la obra maillardiana desde un punto de vista oriental (śivaísmo de Cachemira y budismo mādhyāna, fundamentalmente) o desde un punto de vista de la posmodernidad occidental (crítica al platonismo, filosofía del lenguaje, innovaciones estéticas de las vanguardias, etc.), la singularidad reside precisamente en el aprovechamiento que hace Maillard del bagaje de la India al servicio de su objetivo: la observación de la propia conciencia.

Queda fuera del alcance de este estudio analizar exhaustivamente la influencia oriental en los textos de Maillard, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión del sujeto y a las herramientas de desapego de las que hablan las escuelas ortodoxas, el hinduismo o el budismo. Si bien se hacen referencias a estas improntas con el fin de alcanzar una comprensión global de los textos, no es pretensión de este estudio adentrarse en ello ni focalizar el análisis en dichas influencias, por inabarcabilidad, por una parte, y por honestidad académica, por la otra. Remito para ello a la tesis de Aguirre de Cárcer (2012a), en la que se analiza la obra de Chantal Maillard siguiendo el hilo de actitud contemplativa, y al artículo recientemente publicado por el mismo autor en la revista *Papeles de la India* (2013). En este artículo, Aguirre de Cárcer hace una síntesis de la influencia de la India en la trayectoria vital y textual de Maillard. Después de hacer una revisión de la influencia de las distintas tradiciones filosóficas de la India en Maillard (escuelas ortodoxas, śivaísmo de Cachemira y budismo mādhyāna) Aguirre de Cárcer afirma, y esta es una de las conclusiones más interesantes del artículo, que Maillard toma de estas tradiciones más un método (la auto-observación desapegada) que un objetivo. En efecto, como se ha comentado también aquí, Maillard se desvincula de toda implicación mística o religiosa y toma solamente aquellas nociones que le sirven para su cometido: “en Maillard no hay una experiencia mística ni nada que se le parezca, sino un

intento por dar cuenta de los movimientos de implicación-des-implicación de la atención en los contenidos de la mente, y de la posibilidad de superar el sufrimiento con ese método. Su manera de extrapolarla es otra” (2013: 21).

Maillard se identifica con la observación. Lo decía ella misma en aquella nota al margen de *Husos*, que comentábamos en el capítulo 2, cotejándola con un fragmento al que supuestamente contradecía. En la nota leíamos: “Quienes hayan creído reconocer en lo anterior el camino del budismo mahayana se equivocan. Me identifico con la observación. Lo demás son circunloquios, o un tema más para la galería” (nota 23: 44). Esta nota nos sirve ahora para apoyar precisamente la línea que venimos defendiendo: Maillard toma del budismo la práctica de la observación, con la que se identifica, pero se trata en cierto modo de una suerte de apropiación indebida o parcial en el sentido de que Maillard no se identifica con las escuelas antes mencionadas ni quiere teorizar sobre ellas –al menos los poemarios y diarios– sino que sencillamente se arroga el método y crea su propia síntesis. Esto lo vemos claramente, como también se ha analizado aquí y como también explica Aguirre de Cárcer en su artículo, en lo que hace referencia al *śivaísmo* de Cachemira y a la teoría del *rasa*.

La consecución del *śāntarasa*, el estado de calma, a partir de la contemplación estética es un método que Abhinavagupta aplicaba al teatro y a la experiencia estética y que Maillard extrapola a la contemplación de la propia mente y del yo como si de un escenario se tratara. Convertidos en espectadores de nosotros mismos somos capaces, deslindándonos de la afectación personal que proyectamos en todos los estados mentales, de obtener placer incluso cuando la situación es dolorosa. Observar estéticamente los husos sería, en este sentido, una actividad paralela a la de observar una representación artística. La emoción estética, suplantando la emoción ordinaria, será capaz entonces de anular el sufrimiento por cuanto lo contemplado lo será a sabiendas de que no es real.

Colgar las imágenes, los temas que tanto agradan a la mente, formando galería. Y observarlos. Esta es la metáfora que utiliza Maillard para ilustrar el quehacer de la mente. Y esta es también la operación que quiere aplicar al yo –otro tema para la galería– al quererlo dissociar de los temas a los que está (a)pegado. Así lo leemos en este poema de *Hilos*, trasladado de fragmentos de *Husos* (42-44), en el que, en el viaje textual, se han suprimido casi todas las marcas de sujeto, y casi todas las marcas de tiempos verbales (ver anexo 2.2):

#### EL TEMA IV

Apenas despierta –  
¿deja la mente de estar  
despierta bajo el sueño?-, apenas yo  
-¿yo?- apenas despertar en la  
conciencia cotidiana, se ofrece  
revestida de uno u otro tema.  
Imágenes que forman  
historia si acogerlas,  
si acompañarlas con el hilo  
que la mente segrega por inercia.

Disponer las imágenes  
formando galería. Despojarlas  
del yo, una a una. El yo que el tema  
conlleva y que la mente requiere. –O

no hay mente, sólo imágenes  
o temas que se ofrecen para serlo.  
Se ofrecen mendigando un yo,  
como soporte. Porque sin yo no tienen  
existencia. Y quieren existir.  
O es el yo el que quiere y necesita  
ser contado. El yo que no es nada  
sin una historia que lo cuente.-

El caso es desprender al yo  
de su tema. Colgar la imagen,  
formando galería con las otras.

**Digo no me compete -¿digo?, ¿quién  
dice?-, al menos, me desprendo.**

Llevar al yo donde se está. -¿Se está?  
Desprendido.  
Para observar la galería. Sin  
Implicarse. Imposible

no implicarse. Entonces,

volver al gesto. El gesto breve,  
anodino. Implicarse en el gesto y,

**consciente de que miento,**

acudir al cuaderno. Decir yo.

Cumplirse en la escritura (*Hilos*: 47-48, la negrita es mía).

Resulta interesante, en este poema, que en los tres únicos casos en que aparece un verbo en primera persona (marcado en negrita) sea para deslegitimizarse a sí mismo. En el primer caso, como es habitual en la escritura de *Husos* e *Hilos*, encontramos el verbo interrogándose entre guiones y, en el segundo, el verbo que se conjuga es precisamente el verbo mentir, con la peculiaridad de que, como bien señala Virginia Trueba a propósito del poema “El punto”, el verbo conjugado en primera persona (miento) coincide con el verbo mentar (2009a: 194). La voz del poema miente cuando dice yo –no lo hay, solo sucesión de imágenes– pero, sobre todo, mienta, porque lo único que puede hacer es nombrar, “cumplirse en la escritura”. Efectivamente, mientras mentamos seguimos, de alguna manera, implicados, identificados (¿quién menta?) con el mí, que es el decir. El vacío del que hablaba Nāgārjuna, y que ha de surgir de la contemplación de la naturaleza contingente de todo, no es posible en la escritura, que es una forma de decir yo: “¿Disolver el mí? ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? Decir es el método. Sólo indica a pauta. Pautas. Unifica. En un punto” (*Husos*: 38). Este punto es el que, queriéndolo vanamente escribir, provoca el cansancio de quien lo intenta. Es el punto que Maillard retoma en otro fragmento del mismo libro (*Husos*: 71), que a su vez se convoca en el poema “El punto” del que hablaba Trueba (*Hilos*: 27).

Decir es el método y Maillard parece no querer perderse el espectáculo cuando, a pesar de aspirar a un ejercicio de vaciado, sigue queriendo ver la nada en todo lo que mira, consciente de que la nada no es nada y que, por tanto, no puede verse y, menos aún, decirse. “Al menos, me desprendo”, dice el poema después de haberse interrogado, por enésima vez, por la primera persona del verbo decir. Efectivamente, en el ver el desprendimiento se agarra la autora, para no caer, para seguir implicada en el decir: “Me implico en el acto de ver. Y en el acto de no implicarme. Y pienso que es menor la implicación en el contemplar que en cualquiera de los temas. Porque no me pierdo. No me pierdo tanto. Y, no obstante, ¿si la cuestión fuera perderse?” (*Husos*: 43).

Esta contemplación, con la que sigue implicándose Maillard, y que afecta de manera especial a ese personaje interno al que le hemos otorgado identidad, está también sujeta a contradicción. De ahí que la autora esté constantemente a punto de dejar de observar, a punto de dejar de decir yo (mí). A punto. Porque, como el Innombrable de Beckett con el que hemos encabezado el capítulo, no puede ni quiere dejar de decir, porque sigue requiriendo tener constancia de su frágil existencia: “Y, no obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no ha acabado” (*Husos*: 35). El mí se sigue diciendo en su no decirse, como el anti-personaje de Beckett:

No volveré a decir yo, nunca más lo diré, es demasiado estúpido. Lo sustituiré, cada vez que lo oiga, por la tercera persona, si pienso en ello. Si es que esto les divierte. Nada cambiará. No hay más que yo, yo que no estoy, allí donde estoy. Lo primero. Palabras, dice que sabe que son palabras. Pero ¿cómo puede saberlo, él que nunca escuchó otra cosa? Esto está claro (2012: 137).

También Maillard habla en muchas ocasiones de esta sustitución: de la primera a la tercera persona. De ahí la escasez de verbos conjugados, la utilización del impersonal. De ahí también el alterego Cual, del que la autora habla siempre en tercera persona. Porque la primera persona, entiende Maillard, es la de la enajenación: “Cuando el niño empieza a hablar de sí en tercera persona aún está a salvo: aquel personajillo del que habla le incumbe sólo relativamente, pero, en cuanto dice *yo*, entonces, el pliegue se efectúa y, con ello, la separación. Decir *yo* es enajenarse” (*Bélgica*: 16-17). Y es que si Cioran hablaba del deseo como una enfermedad incurable, Maillard habla del yo en este mismo sentido: “Padezco una enfermedad incurable. Ser yo bajo todas mis circunstancias” (*Filosofía en los días críticos*: frag. 101: 73). Y, aunque se arremeta contra él, es evidente la autora sigue apoyándose en un *quién*, porque sigue hablando. Sin embargo, este *quién* se somete, y así lo vemos en la segunda etapa escrituraria de Maillard, a un proceso de (a)gramaticalización, que lo reduce a la mínima expresión. Este procedimiento, si bien no puede eliminar la huella del yo, si puede, utilizando unas palabras de Maillard que ilustran bien el cometido, “nadificar los ‘modos’ lo suficiente como para no creérselo demasiado haciéndole a la superficie profundas reverencias” (*Filosofía en los días críticos* frag. 95: 65).

### 6.3. La *nadificación* del mí

El modo que Maillard somete a un ejercicio de vaciado con más insistencia es, sin duda, el del mí. Y, para no hacerle profundas reverencias, lo somete a lo que podríamos llamar, siguiendo la metáfora que Maillard utilizaba, un proceso de *nadificación*. Se trata de un proceso que no podemos desligar de la estructura que Maillard confiere a sus textos y en este sentido considero que es en relación al sujeto que la obra maillardiana es más coherente desde el punto de vista ético-estético.

Hablábamos antes, a propósito de Hume y también de Maillard, de la idea del sujeto como una ilusión de continuidad. Y hablábamos de ilusión porque en realidad lo único que hay es una sucesión interrumpida de pensamientos en función de nuestras modalidades anímicas (husos, en terminología maillardiana). Estos pensamientos, encadenados, forman la percepción de una continuidad con el sujeto como agente. La interrupción queda neutralizada y enmascarada porque normalmente no la percibimos como tal, pues enlazamos unos estados con los otros confundiendo la mera contigüidad con la causalidad y la identidad. Hume lo explicaba así: “Por consiguiente, y dado que es esta interrupción la que hace que un objeto deje de parecer idéntico, tendrá que ser el curso ininterrumpido del pensamiento el que constituya la identidad (im)perfecta” (1998: 361). En efecto, la ininterrupción, la supuesta continuidad entre unos pensamientos y otros, es lo que nos hace creer en la ilusoria idea de un sujeto. Por tanto, será desde la plasmación de la fragmentariedad de nuestros pensamientos-percepciones desde donde se podrán mostrar mejor las grietas o interrupciones de eso que llamamos yo. De este modo, esparcido entre fragmentos que dan distintas versiones de lo que supuestamente somos, tanto el que escribe como el que lee está abocado a olvidarse de sí o, como mínimo, de un sí mismo unitario y estable. En este sentido, Maillard tiene la habilidad no solo de hablarnos de la interrupción propia de nuestra conciencia sino de hacer de ella su *modus operandi*, micro y macrotextualmente, como se ha analizado en la primera parte de este estudio.

“Nuestros ojos –dice Hume en su *Tratado*– no pueden girar en sus órbitas sin hacer que sus percepciones varíen. Y nuestro pensamiento es aún más variable que nuestra vista” (1998: 356-357). Y Maillard, en *Filosofía en los días críticos*, escribe: “Fuera de la trama, ¿qué? No obstante, puedo distanciarme. ¿Puedo? ¿Quién toma la distancia? ¿Quién ve? ¿Quién es el “mí”? Fuera de la trama soy un ojo que ve, un ojo que ve la trama. Mañana, más adelante, la trama será distinta, será otra; el ojo será el mismo” (frag.

206: 145). Efectivamente, el ojo no puede mirar sin modificar lo percibido, sin reversionarlo, sin crearlo, *intempestivamente* según diría Nietzsche. Y eso es lo que hace Maillard: diseminar sus percepciones senti-mentales a lo largo y ancho de las páginas para, impidiéndonos una versión única y definitiva, implicarnos en el sacrificio del mí. El mí no es ni más ni menos que los pensamientos concatenados y estos son tan variables y contingentes como lo son los fragmentos entre sí, las notas al margen en relación a los fragmentos, los subtítulos en relación a los poemas, e incluso las partículas gramaticales (pronombres, adverbios, preposiciones...). Estas partículas gramaticales también acaban perdiendo su referente porque no tienen, en efecto, ningún original en el que apoyarse. Como ilustra bien este fragmento de un poema de *Hilos*, que a su vez interpela unas palabras de *Husos* (36), los adverbios y preposiciones campan solitarios, o bien porque aparecen encabalgados en el precipicio de los versos (“Para / sobrevivir pero”), o bien porque aparecen como complementos verbales, como si de sustantivos se tratara (“hay demasiado Aún”):

#### EL TEMA I

[...]

En la orilla del sueño algo, un aliento  
que vibra, insiste en las mismas pautas.

Y se hace sólido. Y dice yo.

Y el mí adviene, de nuevo, creyéndose,  
creyéndome ahora lo que escribo.

Para no perderme. No aún.

No tanto. No tan aún tantas veces.

Para no deshacerme. **Para**

**sobrevivir pero.**

Porque no está claro. Por el peso,

El mí contiene demasiadas

lágrimas. **Aunque.** El lastre fuerza

a abandonar el texto y condenarse

en los márgenes. Y es bueno -¿bueno?-. Es

adecuado. En fin, no es, de ninguna

manera. Sólo hay lastre. Y hay **Aún.**

Hay **demasiado Aún** para perderse

del todo (*Hilos*: 36, la negrita es mía).

Ante la lúcida conciencia del mí como constructo lingüístico, magistralmente plasmada por la autora en la tripleta *Husos-Hilos-Cual*, el observador lo mira y procura conocer su dramático –también en el sentido teatral del término– peregrinaje. Un peregrinaje por tierras extrañas que son, a la postre, el territorio lingüístico que nos configura a través de la concatenación de signos en la que nos acumulamos, como escribía Maillard en *Filosofía en los días críticos*:

[...] Germinan teorías y nacen niños. Se engendran niños y brotan teorías. Y el tiempo se confirma en la trayectoria de los signos.

Mentimos: aramos.

Aramos: mentimos.

Creamos.

Consentimos el mundo por la palabra. Hablando afirmamos, confirmamos.

Nos acumulamos en los signos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 383: 246).

En esta superposición de signos que habitamos, únicamente nos es dado el saltar de uno a otro, como con las modalidades anímicas representadas por los husos, difiriéndonos, postergándonos. En este sentido, es especialmente interesante el estudio de Lola Nieto sobre *Husos*, en el que se establece una comparativa con las teorías derridianas de la *suplementariedad* y la *différance*<sup>59</sup>. Efectivamente, el juego espacio-textual entre el arriba y el abajo, entre la letra grande y la menuda, practicado por la autora en varias de sus obras, no es un mero recurso ornamental, sino que es la consecuencia lógica de un pensamiento que, queriendo hacerse poroso, se descubre enredado en una maraña lingüística que se esparce y se dilata por las páginas, sin posibilidad de remisión. Se produce un vuelco, en este sentido, en la interrogación: del *¿quién habla?* pasamos al *¿desde dónde (se) habla?*

Hablan de. Todos hablan de. De otros que han hablado. Que han hablado de. Yo con mi dentro parpadeando. Con mi hablar sin más. Con mi hablar hablando. Siéndome el habla que me dice (*Husos*: 45).

---

<sup>59</sup> Explica Nieto en “Balbucear es hablar márgenes. Una perspectiva derridiana para la escritura de Chantal Maillard” (2012a) que las notas al margen no funcionan como cláusula coordinada, sino como aposición explicativa de *Husos* (Husos como notas al margen: “los husos como notas, las notas como husos”), por cuanto estas, igual que los husos son posposiciones del yo o del mí, funcionan como huella polisémica infinita que, emplazándose y aplazándose, no pueden más que autoseñalarse como signo lingüístico. Las notas al margen, que no explican puesto que no tienen origen, son, en este sentido, una constatación de la autorreferencialidad del lenguaje, del carácter marginal de cualquier producción lingüística: “Si éste [el lenguaje] es una estructura de referencias infinitas en la que sólo hay huellas (huellas huérfanas, sin entidad previa a la que remitirse), entonces, las notas constituyen el género literario por excelencia de la *différance*”.

Y *se* habla, sin posibilidad ya de sujeto gramatical, porque el mí, ese haz de husos tensos que resulta de la continuidad que trazamos entre las impresiones-husos, es también una im-postura, una postura lingüística desde la cual se profieren las palabras que lo con-sienten al mismo tiempo que lo dicen, que lo crean. Y si el mí no es nada distinto del lenguaje con el que se identifica, tomar distancia del mí con este mismo lenguaje (o “pensar desde el no pensamiento”, que es pensar desde el no-lenguaje) es, entonces, una contradicción esencial, puesto que, mientras siga habiendo lenguaje, seguirá habiendo mí, ya que el mí no es nada fuera del lenguaje que lo nombra.

A partir de esta contingencia del mí para con el lenguaje, este personaje se descubre vacío, sin argumento que blandir, como *Cual* acarreado su maleta ya despojada de toda metafísica. Y es que el mí no es nada más que la mente propagando impresiones, diseminándolas *ad infinitum*. Pero la mente, uno de los términos más sometidos a interrogación por parte de Maillard, tampoco tiene existencia sustantiva: “La mente que no es nada sino los pensamientos que no la habitan, que no habitan nada, que tan sólo se trasladan. Con-mi-go. Impresiones, huellas que, juntas, forman el mí” (*Husos*: 52). El mí se descubre vacío, decíamos. Pero, ¿quién se descubre si el mí no son más que impresiones? ¿Quién detrás de las impresiones? Un hablar diciéndose a sí mismo. Un balbuceo. La metafísica del ser, reducida ahora a mera propagación hermenéutica, ha muerto. El problema del sujeto, como han defendido desde distintas perspectivas Nāgārjuna, Hume, Heidegger, Nietzsche, Wittgenstein, Derrida o Deleuze, entre otros, es un problema de índole gramatical. El ser, como entendió Heidegger, es un ser arrojado al lenguaje, que es el territorio donde el ser acontece. Hay, entonces, una identidad entre ser y lenguaje que, como explica Vattimo, algunos autores como Lacan o Derrida han interpretado como un juego de ausencias y huellas y otros como Deleuze como una liberación del simulacro y una supresión de toda nostalgia hacia un referente originario (1992: 71). En cualquier caso, lo leamos como lo leamos, estamos ante una concepción del ser, en la línea de Maillard, como un deslizamiento superficial, sin referente o sin soporte. Y el deslizamiento es siempre con y por el lenguaje porque, como ya comentamos en el capítulo 4, la estructura de la enunciación es idéntica a la estructura del enunciado: el decir no es distinto de lo dicho y, consiguientemente, el sujeto del enunciado no es distinto del sujeto de la enunciación. Lo que llamamos yo no es, desde esta perspectiva, otra cosa que el decir.

Nuestra gramática es la que moldea lo que creemos que es el sujeto porque, como escribe Vattimo:

La estructura del lenguaje y ante todo la gramática de sujeto y predicado, de sujeto y objeto, y al mismo tiempo, la concepción del ser que sobre esta estructura ha construido la metafísica (con los principios, las causas, etc.), está totalmente modelada por la necesidad neurótica de encontrar un responsable del devenir (1992: 30).

Nuestra manera de hablar es, en efecto, una metáfora especular de nosotros mismos y, justamente por esto, la teatralización del lenguaje es la mejor manera de mostrar nuestra propia inconsistencia. El ser que puede ser comprendido es lenguaje, sostenía Gadamer en *Verdad y método* (1977). Por tanto, cualquier discusión sobre el sujeto es, ante todo, una discusión lingüística. Esto lo plasma muy bien Maillard cuando, especialmente en la triplete *Husos-Hilos-Cual*, somete el lenguaje a un ejercicio de disección que des-cubre la incongruencia de la supuesta verdad escondida detrás de las estructuras gramaticales. En este aspecto, ya no le sirve a Maillard decir “miento” (o “mento”), como lo hacía en sus primeras obras, sino que además debe mostrarlo. La autointerrogación y la autocontradicción, así como la supresión de las marcas de sujeto (pronombres solo de tercera persona, verbos en infinitivo, encabalgamientos sintácticos que quiebran la estructura sujeto-predicado, verbo-objeto, etc.), son, sin duda, algunas de las estrategias que la autora pone al servicio de esta teatralización. En la línea nagarjuniana, el propio discurso se dice a sí mismo para desacreditarse, para mostrarse vacío. Así lo explica Juan Arnau a propósito de la vía media:

[...] Un mostrar en lugar de probar, en el que se teatralizan esas identidades. Esos yoes se ponen en escena y se enfrentan entre sí, tras la contienda todos acaban mostrando sus debilidades, sus propias inconsistencias. Esta representación pretende hacernos ver la futilidad de apegarse a esos conceptos, disuadirnos de las ideas que nos podemos formar utilizándolos. Mostrando que no son sino conjeturas (2005:106).

No hay, en este sentido, una vía mejor para descubrir el yo como vacío que descubriendo el propio discurso como conjetura, como encuentro fugaz, pues este, como hemos dicho, no puede diferir del sujeto porque tiene su misma estructura. Y se trata de un discurso que no puede postular nada porque en el postular, como en el renunciar del que habla Maillard, se presupone una entidad y un algo postulado. Eso es lo que hace Nāgārjuna con sus madyamikas, en las que afirma y niega al vacío al mismo tiempo: “XIII.7. Si existiera algo no vacío, también podría existir algo vacío, / no hay nada no vacío, luego ¿cómo va a existir lo vacío?” (2003: 101). Por coherencia, no podemos postular que exista el vacío sin que esta afirmación esté también vacía, de la

misma forma que no podemos afirmar, si sostenemos que todo es vacío, que hay un quién que lo afirma porque incurriríamos en una contradicción: “XXVII.29. Pero a partir de la vacuidad de todas las cosas, ¿dónde, en quién, sobre qué y cómo existirán las opiniones sobre la persistencia, etc.?” (2003: 186). Si, como se ha explicado antes, el sujeto se forja en una continuidad de pensamientos, este no puede existir sin esta continuidad, sin tiempo. Pero si afirmamos que no existe ninguna entidad, esto significaría que tampoco existe el tiempo, como leemos en *Hilos*:

[...]

En fin, no actuar,  
o lo menos posible. Para  
no añadir.

Progresivamente,  
el mundo detenido,  
desprovisto de quienes. **Sin  
quienes, el cuando  
no sucede** (*Hilos*: 113-114, la negrita es mía).

Y, sin embargo, tampoco podemos afirmar que no haya *quién* porque, de ser así, ¿quién lo afirmaría? Solo podemos, entonces, movernos en la provisionalidad de lo afirmado y proceder a la autorrefutación constante, incluso fatigante, como hace Maillard en *Husos* y, sobre todo, en *Hilos*, gracias al ritmo entrecortado que le permite el verso. La voz solo puede contradecirse a sí misma porque la noción del ser-vacío, convertida en verdad, no es más que otro supuesto metafísico: “XIII.8. Los conquistadores han dicho que la vacuidad es la paralización de todas las opiniones. / A quienes tienen la vacuidad como opinión se les ha declarado imposibles” (Nāgārjuna, 2003: 101).

A la luz de lo expuesto hasta ahora, podemos afirmar que el lenguaje no prueba (no hay nada que probar, no hay ningún *qué*), sino que se muestra para desenmascarar así la ilusoriedad de todo. No dice nada, sino que se descubre a sí mismo como engaño. Pero el lenguaje no puede sortear la enfermedad incurable de la que hablaba Maillard, porque dice yo bajo todas sus formas, es yo en todas las circunstancias. Es por eso que la autora resquebraja la gramaticalidad y coloca la lengua al borde del abismo, al borde del casi-suicidio al que somete todo lo dicho. Y es que no puede la autora, especialmente en *Husos-Hilos*, decir nada sin negar lo que dice; una negación que a menudo se produce en

forma de interrogación entre guiones, como en este poema de *Hilos*, perteneciente a la sección titulada “La calma” (67-69), donde se interroga sobre la (im)posibilidad de la calma:

Pero no aconteció. La calma, digo.  
No aconteció la calma. Tal vez fue  
por el tiempo verbal o porque  
la palabra vibró de forma diferente.  
Aconteció la palabra. La calma.  
O tal vez sólo la escritura  
aconteció. La calma, contenida.  
Tal vez, acontecer. Entonces,  
sí. Pero solo, sin la calma.  
O con otro sujeto -¿sujeto?- alguien.  
Aunque, en este caso, el alguien no  
es necesario. Acontecer.  
¿Dónde entonces la calma? Basta (*Hilos*: 71).

La calma no puede acontecer en la escritura. En la escritura solo puede acontecer la escritura. Y esta misma afirmación tambalea en su estructura profunda, porque implica un sujeto que se pone también en entre-dicho. El vacío no existe en la palabra y de la no palabra no podemos dar constancia con la palabra. ¿Dónde la no palabra? ¿Dónde el silencio? “Basta”, dice la voz del poema. Pero dice. Aún. Y mientras dice, en esta suerte de escenificación de la fragilidad gramatical, cae de nuevo en la trampa que implica el decir, en la ilusión de la que quiere escapar. “No puede la palabra –leemos en *Bélgica*– evitar volver a velar lo que revela” (*Bélgica*: 146). En efecto, la autora puede hacer que las palabras se contorsionen para enseñarnos la ilusoriedad del yo pero no puede, con esta misma herramienta, deshacer la ilusión. “Seguimos viendo –escribe Arnau sobre Nāgārjuna– el palo quebrado bajo el agua aunque sepamos de las razones de su torcedura” (2005: 252). A partir del panorama asfixiante planteado en *Husos-Hilos*, del que no parece haber escapatoria posible, se impone la pregunta: ¿seguir hablando, ‘a pesar de’? ¿Es posible desprenderse del yo en la escritura? ¿Cómo habrá de ser, entonces, la palabra que diga el nos en vez del mí?

#### 6.4. *Cualmenguante*

La escritura, como hemos visto, funciona para Maillard sobre todo como método de desapego y de desenmascaramiento. Son palabras evanescentes, las de la autora, que nos muestran la ilusión desde la ilusión, o al filo de la ilusión: “¿Ilusión, decís? ¿Qué no lo es? ¿Retirarse, entonces? Ningún viaje. Retirarse, tal vez, pero adentro. Al principio, sólo en el umbral. El umbral es el lugar del observador. Un no-lugar. Un límite. Un filo” (*Husos*: 38). Este límite, el del observador, es el límite del discurso desdoblado, aquel que muestra que lo que dice es vacío y al mismo tiempo se muestra a sí mismo como vacío. Porque “no se trata tanto –escribe Virginia Trueba– de anular la ilusión como de ser conscientes de ella” (2009a: 196). Efectivamente, como ya se ha dicho aquí, anular la ilusión desde la ilusión es una contradicción que no podemos sortear si no es asumiendo que, en el habla, solo acontecen las palabras y que estas no apuntan nunca a lo que supuestamente dicen sino al hueco que (no) dicen. La escritura enseña, en este sentido, una práctica y no una verdad. Y el método, en Maillard, consiste en trasladarse por los husos y por las palabras lo suficientemente rápido para no dar tiempo a identificarnos con ellos/as. Tampoco el huso del observador –donde supuestamente no hay identificación ni, por tanto, sufrimiento– se salva de la vorágine, puesto que esta misma posición, si nos instalamos y nos habituamos a ella, se convierte en costumbre, y por tanto en mí, y es también susceptible de ser observada y reconocida en cuanto formamos un desdoblamiento, un pliegue como dice Maillard. ¿Quién puede observar al observador que observaba al mí si este también forma parte del mí?

El observador, ritualizándose en la escritura, se convierte también en personaje reconocible, analizable, conversable, decible. Y el mí al que debemos perder para acabar con el dolor se acaba cumpliendo en la escritura que lo re-afirma: “Escribo el mí para que resbale hacia la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir la tinta en el llanto. A sacudidas me digo, a sacudidas, la letra, y luego...” (*Husos*: 20). En este umbral y ante la imposibilidad lógica de renunciar al mí, de exorcizarlo como dice Maillard, desde la palabra, no es de extrañar que la voz de los poemas tienda cada vez más al silencio. “Acepád mi silencio: lo mejor / de mí. Huid del soplo que pronuncia, / en mi boca, / la amarga condición de lo humano. / Y, entretanto, dejadme contemplar / el vuelo de la ropa / tendida en las ventanas” (*Hilos*: 143). La renuncia de Maillard (al mí y a las palabras grandilocuentes que lo dicen y lo repiten) tiene mucho que ver con esta

amarga condición de lo humano, esta herida por todos compartida y sepultada en un mundo poblado de *quiénes* que han olvidado su origen común, el *nos* que somos.

“La India –escribe Maillard en Bangalore– es una tierra que corta la mirada y exige luego el pago de la herida” (*Diarios indios*: 29). De nuevo, estamos ante un ejercicio óptico en el que el mirar ha de invertirse para ver lo que nunca vemos, para ver a ciegas, porque “Nada de lo que se hace a ciegas es inútil para ver” (*Diarios indios*: 95). El dolor ajeno se somete, como sabemos, a la práctica observadora de Maillard, especialmente en sus viajes a la India. No es el objetivo de Maillard retener en la memoria las crudas escenas observadas, sino vibrar a la misma frecuencia que los otros que padecen. Y hacerlo desde –o a pesar de– la terrible certeza de no poder padecer nunca por otro.

Observamos especialmente en Bangalore (*Diarios indios*: 31-38 ), donde Maillard afirma haberse iniciado en la dureza de la compasión, de qué modo, describiendo y denunciando crudamente la miseria de estos seres con cuyas miradas se cruza (niñas violadas, hombres asesinados, niñas de huesos frágiles, niños que se golpean el vientre...), busca la autora multiplicarse en ellos, ser en ellos, ser entre ellos, entre todos. Su escritura es, en este sentido, un canto a la compasión. La única salvación: el llanto com-partido, encarnado, hacia fuera, con otros. Porque el viaje planteado, finalmente, es el que va del mí al nosotros, de “mi muerte” a la “de todos”, compartiendo. Para ello, es necesario desprenderse del sí mismo para asumir el ritmo de los otros que habitamos, de los otros que nos habitan, con quienes padecemos porque forman parte del nos-otros que vamos siendo, entre todos:

Compadecer. Llorar con otro. Anticipada, la salida de la existencia nos une y es terrible. Llorar sin que el llanto llegue a ser pensamiento. Aprender del animal su estar presente (*Bélgica*: 82).

Este es el adelgazamiento del que habla Maillard en relación a sus viajes. Pero en vez de llenar maletas, se trata de vaciarlas, y especialmente esta maleta con la metralla del mí, que es el mayor obstáculo para el ejercicio de la compasión. Así lo explica la autora en *Diarios indios*:

Cada viaje ahonda en la extrañeza, en la erradicación de lo supuesto, todo aquello que no cuestionamos sostiene la vida de todos los mí que se agrupan en el nos.

En cada viaje adelgazo más: algo del mí se me pierde

Voy quedando menos (*Diarios indios*: 97).

Se escribe, entonces, para cuestionar lo supuesto y para no enturbiar con las viejas palabras esa salida anticipada de la existencia que nos une y que es terrible. Palabras que enturbian porque nos instalan en el juicio y, con este, en la diferencia que nos obstruye el padecimiento compartido, el de todos. La escritura que diga el *nos* habrá de ser, desde esta perspectiva, una poesía que diga el hambre, como sostiene Maillard:

El hambre, sin duda, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía más que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también nosotros. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída (*Contra el arte*: 156).

La poesía habrá de decir el hambre porque el aparato metafísico, y especialmente la idea de un yo atrincherado en la muralla, no nos ha permitido situarnos en la herida ajena. Maillard entiende la compasión, que no la conmisericordia<sup>60</sup>, no en un sentido de piedad cristiana sino como un desplazamiento hacia el otro que, por supuesto, implica un previo vaciamiento de lo propio. Efectivamente, si, como hemos dicho, lo que entendemos por yo no es sino un hueco, serán los otros y las cosas en el mundo el único reflejo de lo que somos. Comprender que no hay diferencia entre los demás y uno mismo será, entonces, la única vía hacia la compasión, porque ya no padeceremos *por* otro, sino *desde* este otro que somos nosotros. Maillard (2013: 177-194) habla, en este sentido y en el contexto de la situación socioeconómica actual, de la poca amplitud de nuestro marco de indignación. “Lo que nos indigna –escribe– nos indigna porque nos concierne [...] tendremos que preguntarnos qué cosas o qué seres pensamos/sentimos que nos incumben [...] habremos de preguntarnos por la amplitud del marco de referencia de lo que nos atañe”. Este marco es estrecho porque actuamos justamente movidos por la ideología de la diferencia, que es la ilusión que conlleva el ansia por el interés o beneficio personal. No podemos sentir indignación por algo que, efectivamente, no nos concierne;

---

<sup>60</sup> Maillard entiende que la conmisericordia, y así lo explica en la nota 37 de *Husos*, proviene del padecimiento del mí, mientras que la compasión se produce al liberarse del lastre de la emoción individual, desde la calma y desde la vivencia de un dolor que, en el estadio de la actitud estética, es un dolor universal. Esta sensación resulta imposible cuando nos sentimos demasiado implicados en aquello que observamos porque, en tal caso, la emoción ordinaria no puede convertirse en emoción estética. Esto es aplicable tanto a la compasión en la vida real como ante una representación, aunque matiza Maillard que “La diferencia entre la compasión experimentada en la vida real y la que experimenta un espectador ante una representación es que la primera, por supuesto, no es placentera, aunque comparta con la del espectador la universalidad del sentimiento” (*Husos*, nota 37: 55).

y no nos puede concernir algo que, al amparo de esta misma ideología, se nos presenta como diferente.

Si, en la línea de las partículas que describe la física cuántica, no existe la individualidad sino la contingencia, el entrelazamiento, ejercitarse en la compasión será la única vía para estar en sintonía con nuestro modo condicionado de existir. Así pues, como dice Maillard en *Husos*, “Por la mañana, ejercitarse en el cinismo; por la tarde, en la compasión. A veces, invertir el orden” (*Husos*: 89). O “Dentro, adiestrarse en la ecuanimidad; fuera, en la compasión” (*Bélgica*: 82). Se trata, como afirma la autora en el librito que acompaña al poemario *Cual* (edición de 2009), del fin del psicoanálisis y el inicio de la compasión.

Cual es el personaje o alterego que mejor dibuja este tránsito de lo propio a lo otro, del dentro al fuera, del mí al nos. El yo, transformado en pura gramática al borde de la agramaticalidad, sin sustancias y casi sin verbos conjugados, va dejando paso a un antihéroe desdibujado que, pudiendo atender solo al balbuceo después de la estampida antimetafísica, se ve menguado y reducido a mero gesto corpóreo. Su identidad: colgada del hombro como una chaqueta raída, como decía Maillard en el fragmento de *Contra el arte* antes citado. *Cual*, ese ser sin atributos, se extraña de sí mismo y de lo que ve, de su propio cuerpo y de sus movimientos. También de su fragilidad, de su propio deterioro. Y, sin embargo, hay en él una voluntad de salida hacia fuera que de algún modo da respuesta a la poesía indagatoria y en bucle de *Hilos* que, como vimos, quedaba postrada en la interrogación pura, inevitablemente asfixiante. Cual, en cambio, quiere llegar a otro, despojado del ropaje, desnudo, sin lastres, sin saber, sin preguntas, sin complementos, como leíamos en el poema titulado “Sin”<sup>61</sup>, texto que también aparece en *Husos* (67):

Llegar a otro. Sin  
otro. Sin llegar a.  
No apretar los dientes.  
Soltar la presa. Sin (*Hilos*: 19).

Cual ya no mira hacia dentro, como sí lo hacía la voz poética de *Hilos*, aunque fuera para desactivarse. Cual mira hacia arriba: “Cual a dos palmos suspendido / por debajo de sí. / El sí, arriba. Como nube / o nubarrón. Oscuro. / Cual boca arriba, esperando / el aguacero” (*Hilos*: 167). Cual asiste, se desdibuja, se frunce, se extraña, se asoma, se hastía, constata, recoge desperdicios, delega en otro, se sienta en una piedra,

---

<sup>61</sup> Encontramos un poema de título idéntico en el mismo poemario (*Hilos*: 59).

ría, espera, considera, duda, desestima, etc. Acciones, todas ellas, que ya no pertenecen a un sujeto, como así nos lo indican los verbos en gerundio o en infinitivo, sino que señalan simplemente una predisposición al gesto de lo que simplemente ocurre, ante (o encima) de su extrañeza. Una extrañeza que, al igual que los personajes de Beckett, tiñen a este no-ser de cierta comicidad por cuanto es un personaje aparentemente ingenuo en medio de un mundo trágico, poblado de dolor, de muerte o, mejor, de muertos. Los personajes de Beckett siguen esperando sabiendo que no va a llegar nada, siguen hablando sabiendo que no hay nada que decir o siguen, como el *Innombrable*, queriendo hablar fuera de uno mismo sabiendo que es imposible. Del mismo modo, Cual se sigue asombrando ingenuamente de lo que ve, como si lo viera por primera vez, como si lo que viera no formara parte de lo sabido.

Vemos que la llave que ha de abrir el cerrojo del otro vuelve a estar en la mirada. Es el ver sin saber del que tanto habla Maillard y que a su vez es imprescindible para el cultivo de la compasión: “Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del *logos*, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre” (*Contra el arte*: 156). El adverbio antes es uno de los más empleados por la autora y hace referencia justamente a este estadio previo al logos, al primer error<sup>62</sup>, cuestión que se plantea en el capítulo 7. Se trata de volver, pues, a la inocencia, la del animal o la de la infancia, para poder atender al mundo sin juicio. Antes del primer error, de la doblez, de la enajenación que supone decir *yo*. Volver “antes de” parece ser, efectivamente, la voluntad de este ser menguado que Maillard dibuja con Cual y también, en otro sentido, con Hainuwele. Sin embargo, es obvio que nuestra mirada no puede ya ser pre-metafísica sino que, aunque la ejercitemos, será forzosamente post-metafísica, como sostiene José Luís Pardo en *La metafísica* cuando afirma que “Decir que lo que sucede a la Metafísica es la disolución de la Metafísica es ya dar a entender que no es posible para el pensamiento desprenderse de la Metafísica, ni siquiera cuando la concibe como un paisaje en cuyo interior ya no vive la verdad” (1989: 104). En efecto, no hemos salido indemnes de tantos siglos de habérmolas con las preguntas de la Esfinge y todo lo que hagamos a partir de aquí va a responder, de alguna manera, a esta lucidez de “después de”. Y es que, aunque supuestamente esté vacía, Cual sigue acarreado una maleta. Esta es, desde mi punto de vista, la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna de la que hablaba Maillard en *Contra el arte* (298) cuando decía asumir sus contradicciones por abogar por esta lucidez y al mismo tiempo tender a la simplicidad del haiku.

---

<sup>62</sup> En una entrevista con Susana Guzner, ante la pregunta “A qué respondería Sí sin pensárselo dos veces”, Maillard contesta precisamente: “Volver a la inocencia. Antes del primer error”.

Hay en el haiku una actitud receptiva, de atención a lo que ocurre, que entronca con la actitud poemática ante el mundo de la que habla Maillard en muchas ocasiones. En este sentido, la autora diferencia, como analizábamos en el capítulo 1, el poema entendido como *poésis*, construcción artificiosa, del poema entendido como escucha, como una predisposición especial. El artista es, según Maillard, un ser que se sigue importando a sí mismo, por cuanto busca con la obra engordar el mí: “El culto al yo del artista es todo lo opuesto al ideal de desaparición que propugnaba Basho: el corazón del poeta, decía, ha de adelgazarse si quiere penetrar en aquello que contempla, y solo así podrá expresarlo. Una obra bien lograda es aquella en cuya ejecución el artista ha sabido desprenderse de sí” (*Contra el arte*: 118). La presencia del artista, desde el punto de vista del ser virtuoso, se nota tanto en su obra que, lejos de verterse en el nos, se instala en el mí para engrandecerlo. “Sus composiciones –dice Maillard en una entrevista– son deposiciones del yo” (en Giordani, L., Borra, A. y Gómez, V, 2010: 7). El artista, así concebido, sea quizás poeta, por cuanto cultiva sobre todo el yo. Adelgazándolo, como proponía Basho, quizás uno pueda menguarse a sí mismo y no ser poeta sino poema, como deseaba Jaime Gil de Biedma.

El poema, en cuya universalidad podemos sentirnos todos reconocidos, está en otra parte, lejos del mí, en el nos. “El poema –dice Maillard– es otra cosa. Es un oído atento. A lo otro que hay en lo que se percibe” (2010: 7). El poema, y especialmente el haiku, cuyo tiempo es el instante, es producto de la inversión de la mirada. Porque es el mundo, y no el yo, el que toma la palabra, como dice Maillard en el prólogo a *El monje desnudo* de Taneda Santôka: “Lo extraño del haiku es que supone una conciencia que no busca sobreponerse sino más bien intimidarse con el mundo. Pareciera, en efecto, que hablase el mundo en el haiku. Que fuese el propio mundo el que está teniendo conciencia de la vida, del hombre” (en Santôka, 2006: 192). Es el mundo el que habla en el poema; un mundo que bien podría ser aquel Señor de los bosques al que perseguía la joven Hainuwele antes de saber que ella no era algo distinto a él. Y es por eso que el poema puede sugerir lo universal a partir de lo singular, porque nos permite conectar con lo que ya somos, desde lo que ya somos y no desde el hueco andante que hemos creído ser.

Ahí reside justamente la posibilidad de compasión, en la oportunidad de vibrar, con el poema –que, recordemos, es canto, entonación– todos a la misma frecuencia. Convergiendo. Rítmicamente. Porque el poema es para Maillard, como se comentó en el capítulo 1, una cuestión de ritmo. Este es uno de los motivos que hacen a la autora

volver a la India, a pesar del desencanto, en busca de un ritmo que, agotadas las posibilidades significativas del lenguaje, nos permita conectar(nos): “Un ritmo, estoy segura, es suficiente para salvar el mundo Este ritmo merece recordarse. Creo que ese fue mi empeño, y creo que por eso vuelvo a India una y otra vez (*Adiós a la India*: 11).

“En la más honda espesura /de la montaña / llegar a la desnudez”, leemos en un haiku de Santôka (2006: 13). Desnudez física y mental; desnudez del ser, o lo que es lo mismo: desnudez del pensamiento del ser. Para apagarlo, para acallararlo. Esta es la aspiración de un Cual menguante que, no siendo un mí sino un Cual-quiera, es todos nosotros cuando nos disponemos a estar en el mundo, receptivamente, como si de un espectáculo se tratara. Buscando, palabras, sí, porque no hemos acabado, porque aún queremos decir(nos), pero palabras que ya no repitan el mí, sino que despojen de consistencia a un lenguaje que, tornándose casi-música, nos adentre en la aventura del nadie, es decir, del todo(s). Porque, como escribe Maillard en el prólogo de *El monje desnudo*, “A su modo, todo lo que palpita, incluso el hombre, busca a ciegas la música que le ayude a danzar hacia el silencio” (2006: 44).

## 6.5. Conclusión

“El que se busca –escribe Maillard– se convierte en lenguaje” (2006: 192). Esta es una buena síntesis para un capítulo en el que hemos revisado la cuestión del sujeto en los textos maillardianos, a partir de sus propias metáforas. Se ha intentado trazar un camino que ha ido del cuestionamiento del sujeto dibujado por la metafísica occidental, pasando por el sujeto entendido como construcción gramatical, hasta llegar a este personaje menguante de maletas vacías que ha de anunciar el fin del psicoanálisis y el inicio de la compasión. En el primer apartado, hemos hablado de la noción del yo como una concatenación estados de conciencia interrumpidos que, gracias a la ilusión de ininterrupción, concebimos como entidad unitaria de la que somos conscientes. Para ello, hemos encarado los textos de Maillard con textos de algunos pensadores occidentales que, como Hume, también han desactivado la idea de una entidad exterior a la conciencia que dirija los pensamientos. Unos pensamientos que son, como hemos visto, los que crean, a través de la repetición y la memoria, ese personaje al que Maillard denomina mí y que es fuente de apego y, por tanto, de sufrimiento.

El que se busca, en el caso de Maillard, se identifica con el observador, que habita un huso especial desde el que se puede contemplar la desidentificación de la conciencia con los otros husos. Se trata de una implicación en el acto de ver, la única a la que no quiere renunciar la autora, que acaba desembocando en una conciencia lingüística mediante la cual el mí se descubre como mero acontecimiento gramatical, como lo muestra la lengua desnuda empleada en los textos. De ello hemos hablado en el segundo apartado, donde se ha analizado, a partir de la escritura de Maillard, la naturaleza de un discurso que acaba siendo, irremediamente, un antidiscurso, una puesta en escena de la palabra desactivándose a sí misma, en la línea nagarjuniana. Esta escenificación, que sucede a ritmo de balbuceo, sitúa el quehacer poemático en un estadio de casi-silencio. Se trata, efectivamente, de una desnudez lingüística, la del poema, que ha de permitir conectar con el origen común que la creencia en un yo indivisible impide.

Las viejas palabras, si bien han perdido su capacidad denotativa o referencial, pueden, convertidas en ritmo o en casi-música, sugerir esta unidad y, por consiguiente, despertarnos para conectar con los otros, para com-padecer con y en el mundo. Para ello, es imprescindible, y de esto hemos hablado en el tercer apartado, menguar el ruido metafísico mediante una actitud que podríamos calificar de *poemática*, de recepción atenta ante el mundo, hasta poder retroceder al saber no sabido, a la vida no reflexionada, propia del estado de la infancia, cuestión que se aborda en el siguiente capítulo. La aspiración: poder volver a este estado donde el pliegue todavía no se había efectuado, donde el niño no había dicho yo y no había empezado la enajenación, el aislamiento que produce toda reflexión.



## CAPÍTULO 7

### UNA NIÑA, UN CHARCO, UNA CARRETILLA

Lo que busco realmente es ella misma, toda la infancia, tal y como sabía manejarla la mano que colocaba las letras en el atril, donde se enlazaban las unas con las otras. La mano aún puede soñar el manejo, pero nunca podrá despertar para realizarlo realmente. Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo.

Walter Benjamin, *Infancia en Berlín*

Me estremezco al entrar en contacto físico con los animales o con su simple visión. Los animales me fascinan. Ellos son el tiempo que no se cuenta.

Clarice Lispector, *Agua viva*

#### 7.1. Introducción

Se habla en este capítulo, tirando del hilo de una imagen utilizada por Maillard, del estado de inocencia previo al *logos*, característico del niño y del animal. Los textos de la autora, desde sus poemarios primerizos hasta el último cuaderno publicado, evocan esta inocencia que habitábamos, como decía Maillard, antes del primer error. Desde aquella Hainuwele enamorada del bosque y deseosa de asistir al puro estar presente de los animales, pasando por el llanto por las especies en peligro de extinción de la *Tierra prometida*, hasta la sintonización con la mirada del niño en *Bélgica*, los textos de Maillard tienden siempre a este lugar privilegiado en el que se anula toda distancia, todo reconocimiento, y puede emerger el gozo, el acompasamiento con el gesto siempre presente de lo que sencillamente acontece. La imagen del charco de lluvia estancado en

una carretilla, aparecida por primera vez en la nota 61 de *Husos* y ascendida al cuerpo principal del texto en *Bélgica*, pretende destellar, no un relato o un recuerdo de infancia, sino una mirada descuidada u oblicua que Maillard vincula con el estado atemporal del gozo, de la vida no contada o de la vida no pensada.

En el primer apartado (*La infancia: un déjà écouté*), se trabaja la cuestión de la infancia como lugar, como un estado o espacio que el niño habita sin pensar y al que, momentáneamente, el adulto puede volver por medio de un ejercicio de concentración. Para ello, se habla del trabajo de la memoria-sensación, desarrollado por Maillard sobre todo en *Bélgica*, contrapuesta a la memoria-recuerdo, los hechos que pueden narrarse y que, inevitablemente, empobrecen la memoria. Y es que lo busca la autora no es, en este sentido, el relato narrativo, sino aquellos detonantes –que advienen mayormente en forma de sonido– que pretenden recobrar la sensación gozosa experimentada por el niño. El gozo es el tema abordado en el segundo apartado (*El gozo: al filo del tiempo*), en el que se vincula el placer con la atención al gesto, con la intensidad, y, por tanto, con una necesaria ausencia del tiempo, propia del niño, del animal, del místico o de la actitud estética. El gozo se concibe, sin tiempo, como una alegría sin brechas, sin reflexión ni desdoblamiento. La contradicción aflora, no obstante, en el mismo momento en que este gozo (el del *instante-ya* del que habla Clarice Lispector) se convierte en algo pensado (el *ya-no* del que habla Maillard en *Bélgica*), puesto que lo pensado exige una hendidura entre lo que se vive y lo que se sabe, y donde se sabe no se vive. Donde hay conciencia, hay cansancio, cuestión en la que también insiste Maillard. De ello se habla en el tercer apartado (*Cerrar compuertas. La vida no sabida*), donde se estudia esta escisión –lingüística– entre el ser y el saber, el vivir y el conocer, y sus implicaciones para con la anhelada consecución del gozo, de la libertad o de la calma.

## **7.2. La infancia: un déjà-écouté**

La infancia, como estado de inocencia anterior al pliegue que configura el yo (ver apartado 6.1), es invocada por Maillard a lo largo de su obra. Es en *Bélgica* donde esta cuestión se convierte en foco principal de observación, en motivo de indagación y, por tanto, de aprendizaje. La autora, mediante un trabajo consciente de atención y de escritura centrado en esta ocasión en el mecanismo de la memoria, entra en contacto con aquellos signos de su infancia –tales como la carretilla y el charco– en busca, no tanto del

recuerdo, sino de la ráfaga, del destello provocado por este. Y acude al cuaderno para intentar decirlo. En esta operación, el instante, convertido en texto que pretende atrapar la sensación, queda transformado inevitablemente en “señal de lo que queda por decir” (*Bélgica*: 32). De ahí que, como en otras obras, también en *Bélgica* encontremos un reparto de papeles en la estructura textual: capítulos e intervalos. Unos intervalos que, aprovechando el tiempo muerto entre viaje y viaje, focalizan momentos de escritura que, en teoría, no deberían formar parte del “relato”.

Mediante esta operación, que veíamos también en las notas al margen de *Husos*, la autora crea una suerte de continuidad discontinua en la que, a través de estos fragmentos que aparentemente escapan del motivo principal, se invita al lector a hilar, a hacer historia(s) desde otros lugares, desde otros puntos, con el material aparentemente sobrante, “el que no le aporta nada al argumento” (*Bélgica*: 31). Se muestra de esta manera, con la estructura espacial como agente significativo, que no hay, en realidad, ningún motivo principal. En relación con esto, hay un capítulo en *Bélgica* en el que Maillard habla de Georges Perec a propósito de la obra *Je suis né*. En este libro Perec habla, y eso es lo que le interesa a Maillard, de una suerte de “proyecto autobiográfico descarriado” (2008: 77) en que el autor, en vez de construir una historia personal al uso, quiere organizar sus recuerdos desde otros puntos: lugares en los que ha dormido, historia de los objetos de su mesa, etc. Así, organizados temáticamente, los recuerdos no responden a una secuencia lineal sino a una autobiografía fragmentaria que podría ser la de cualquiera y que pretende estudiar, como en el caso de *Bélgica*, el modo en que los recuerdos de la infancia nos son dados ahora en la memoria. De este modo, se cumple cierta universalización en el hecho particular que, más allá de lo personal, nos permite sintonizar con un modo de estar o de sentir con el que todos nos podemos identificar. Como en la “Autobiografía sin acontecimientos” de Pessoa (2002: 13-483), en cuyo desasosiego podemos reflejarnos todos, lo que interesa no es la anécdota personal, sino el denominador común que solo desde lo particular podemos sugerir. Porque, en palabras de Perec definiendo su proyecto, “todo eso es un acercamiento a mi propia historia pero solo en la medida en que ésta es colectiva, compartible” (2008: 94).

También Walter Benjamin, cuya escritura fragmentaria y diseminada se puede afiliar con otros escritores o pensadores del ámbito germánico como Wittgenstein o Nietzsche, presentaba en su *Infancia en Berlín* un itinerario autobiográfico por el Berlín de su niñez. Este itinerario no es, sin embargo, un recorrido cronológico, sino más bien espacial, ya que se abordan los recuerdos a partir de lugares concretos por los que

perderse y aprehenderse. “Importa poco –escribe Benjamin– no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (1982: 15). Y más adelante escribe: “Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros” (1982: 15). Laberintos, lugares, que permiten destellar mejor las sensaciones de la infancia que cualquier intento de relato porque la infancia es el estado que más se aleja del tiempo, puesto que no hay conciencia de él, y más se acerca a los lugares, en los que sencillamente se está. De nuevo, nos encontramos con la primacía del espacio frente al tiempo. Así lo entiende Maillard cuando escribe que

[...] **Mi vida se inscribió en los sucesivos lugares que me han acogido, que hice míos con la mirada cuando no con mis manos.** Hay una forma de pertenencia en el mirar que supera ampliamente cualquier intervención activa; hay una manera de detenerse en las cosas que sella, en esa extraña coincidencia de los cuerpos, la intimidad que nos configura. Se instaura un intercambio: nada queda intacto, ni las cosas, ni nosotros. Quien habitó, después de mí, mi casa aprendió de mí lo que yo fui más allá de mí misma o bien pasó por ella sin habitarla. **Porque vivir es habitar las cosas hasta el fondo de las mismas y esto no es distinto de aprender, a través de ellas, lo que nosotros somos** (*Filosofía en los días críticos*, frag. 41: 36, la negrita es mía).

En la infancia se habitan las cosas y no los conceptos porque el niño no *es* ni se explica, sino que *está*. Y, si Maillard inscribe su vida en los lugares que ha habitado, podemos decir que la infancia se puede entender también como uno de estos lugares: “La infancia es un lugar que solamente puede volverse a habitar por momentos, cuando no se insiste en la calma de la mente desocupada. Con cierta euforia acojo ahora el destello de una plenitud que la distancia reflexiva entre dos tiempos impide recuperar” (*Bélgica*: 114-115). La infancia es, pues, un estado al que se puede *ir* o *volver*, momentáneamente, mientras no lo insertemos en el tiempo, en una trama explicable, lineal. Porque la infancia no es algo que se pueda narrar, sino algo a lo que se puede *ir*, igual que aquella niña que iba a jugar como si jugar no fuera ni un tema ni una actividad, sino sencillamente un lugar, algo “a lo que se iba” (*Bélgica*: 61).

Contrariamente a las autobiografías al uso, el tiempo de la memoria, como explica Belén Gache a propósito de Benjamin (2006: 80), se puede espacializar y dibujar un mapa, que ya no tenga que ver con el tiempo sino con el espacio, estos laberintos anhelados por Benjamin de los que decía dar cuenta sobre el papel. Lo narrado se hace

leve y cede el protagonismo, así, a los puntos o espacios que configuran los recorridos, los signos a través de los cuales ensanchar nuestra mirada, o “hacer obra con menos” (*Bélgica*: 319). Esta necesidad de perderse, de hablar desde otros puntos y no ya desde el tiempo de la narración, es en cierto modo “le besoin de voir plus grand” que desea Perec y de la que se hace eco Maillard en el capítulo de *Bélgica* (317-335). Se busca una mirada que apunte más lejos y esto se consigue justamente desatendiendo o desenfocando lo que hemos considerado la trama principal –la narración de unos recuerdos de infancia, por ejemplo– para deponer nuestro mirar en lo sobrante: una magdalena mojada con el té, un charco de agua estancado en el fondo de una carretilla o el zumbido nocturno del teléfono.

El antes-ahora, que Maillard toma como motivo de observación en *Bélgica*, no puede desligarse en nuestra autora del sentido auditivo. La memoria es la resonancia del antes en el ahora, que nunca será idéntico a aquél, y las imágenes son sonoras porque, más que la visión, el sentido que lleva a la autora a la revivificación de los momentos de la infancia es el oído. En el mismo sentido se expresa Benjamin cuando, cuestionando la idoneidad de la expresión “*déjà vu*” para referirse a la rememoración del pasado, escribe que “el choque con el que un instante entra en nuestra conciencia, como algo ya vivido, nos asalta en forma de sonido” (1982 : 45). De este modo, las imágenes serían más bien ecos o resonancias, sonidos familiares que, atenuados, retumban en la mente y nos hacen sintonizar a una misma frecuencia vibratoria. Sonidos, como el que hacen las ruedas de los tranvías bruseleses, que ejercen de música hipnótica para el reconocimiento:

Con las raíces intactas, algo se asienta. Sonidos de la infancia, familiares. Pertenezco porque reconozco, porque soy con otros. Algo se restablece. Un caballito de cristal, unas sandalias de mal gusto o el acento de esa lengua cuya sonoridad reconozco a pesar de no entenderla. Cosas familiares, remotas. Y la modorra, mientras las gotas de agua resbalan por los cristales, las voces de los niños como almohada. (*Bélgica*: 65).

Maillard se refiere en varias ocasiones al flamenco, lengua que a pesar de no hablar ni entender le resulta familiar, no por el sentido, sino por la música, porque “La lengua es en la infancia antes que sentido, música” (*Bélgica*: 279). La autora dedica especial atención, no solo en *Bélgica*, a la sonoridad de la lengua, más que a su sentido (ver apartado 1.3). Recordemos experimentos como el de la *Tierra prometida* donde, dinamitada toda estructura lingüística, el sonido hipnótico, que actúa como conjuro, es el único superviviente capaz de hacernos empatizar con lo que se dice. Esta propiedad amniótica

de la lengua en cuanto sonido o ritmo vincula claramente la palabra, sobre todo la palabra poética, que exige ser hablada y escuchada más que vista o leída, a una suerte de ritual evocador de la resonancia expansiva del universo, con la que podemos sintonizar por medio de una determinada actitud perceptiva y sensorial:

Pero ¿y si el universo fuese una trama de pulsaciones sonoras? ¿Si guardase la impronta formal de lo acontecido y los ecos surgiesen, como analogías sonoras, cuando la atención está dispuesta y la memoria —el propio mapa sonoro— abierta? (*Bélgica*: 64).

El material de obra para el trabajo de la memoria realizado por Maillard es, como en los anteriores viajes, doble: la atención y la escritura: “He venido a recuperar mi infancia. Mis instrumentos son la atención y la escritura” (*Bélgica*: 226). Esta última, la escritura, es la herramienta imprescindible para el ejercicio de la conciencia, definido por la autora como “instrumento de percusión” (*Bélgica*: 95), en tanto que, en la conciencia, unas cosas se llaman a las otras, retumbando, por analogía. Y, si la conciencia es un instrumento de percusión, podemos decir que la atención, muy relacionada con el tiempo del viaje como vemos también en los *Diarios indios*, se erige en una suerte de *instrumento de precisión* con el que la balanza del tiempo se decanta hacia este ahora sin tiempo en el que vivía Hainuwele y que podemos equiparar con ciertos estados místicos, con la infancia o con el desapego proporcionado por la actitud estética. Esta actitud, propiciada por el viaje, tiene que ver con la atención a la diferencia, que hace que la extensión del calendario se sustituya por la intensidad que logramos cuando podemos ver sin saber(nos), desalojados de nosotros mismos, a través, precisamente, de todo aquello que no somos.

Deleuze, en *Proust y los signos* (1994), asocia el tiempo perdido con el crecimiento a través de los signos. Estos signos pueden activar en nosotros la necesidad de interpretación y, con ella, pueden forzarnos a un encuentro mucho más profundo que el que hacemos cuando lo buscamos. El error de la filosofía es para Proust creer que la búsqueda de la verdad es algo consubstancial al ser humano, que no depende de ningún *input* externo. A diferencia de esto, Proust pensaba que el pensamiento solo se da de verdad cuando hay algo que fuerza a pensar, una violencia o un desgarró que nos impulsa a interpretar los signos, a aprender a través de ellos. Por ello, oponía la filosofía y la amistad al amor y al arte. En la primera dupla (filosofía-amistad), las verdades son convencionales o explícitas, mientras que, en la segunda (amor-arte), la verdad forma parte de una zona oscura que requiere nuestra participación activa, una necesidad de

pensar, de descifrar signos, de crear nuevas verdades mediante el material que, en teoría, no forma parte de lo que convencionalmente entendemos por verdad o inteligencia. Porque “el pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es ‘lo que da que pensar’; mucho más importante que el filósofo, el poeta” (Deleuze, 1994: 178).

En este sentido, el tiempo del poema, como el del niño o el del animal, es tiempo que, siendo tiempo perdido, puede forzar al aprendizaje. La expresión “temps perdu” cobra una dimensión particular que no tiene que ver, desde esta perspectiva, con el tiempo pasado, sino con el tiempo inconsciente. El tiempo perdido, el que normalmente pasa desapercibido, no lo es porque se haya desperdiciado sino porque es justamente el que nos induce al descubrimiento: “Nunca se sabe cómo aprende alguien; pero, cualquiera que sea la forma en que aprenda, siempre es por medio de signos, al perder el tiempo, y no por la asimilación de contenidos objetivos” (1994: 32).

En los textos de Maillard hay una voluntad de hacer asomar estos momentos de extravío en que no parece haber dualidad entre lo que se sabe y lo que se vive, por ejemplo el sonido de las patitas del gato Ratón en el borde de la bañera (*Husos*, nota 1: 8). No obstante, este sonido convertido en nota al margen, en escritura, adquiere irremediamente un estatus de relato que transforma la experiencia en conocimiento, el *ahora* en *ya-no*. Y es que cuando la sensación se traslada a un bloque de palabras, aunque lo situemos en los márgenes de los márgenes, la perdemos como leíamos en el poema “Sin embargo” (*Lógica borrosa*: 33-35; *Filosofía en los días críticos*, frag. 193: 136-137).

Maillard reflexiona, al tiempo que procura destellar los signos singulares de vida, sobre la necesidad de desdoblar la experiencia y actualizar en el ahora la huella del antes, que ya no *es*. En el siguiente fragmento de *Filosofía en los días críticos* Maillard, rememorando las gotas de agua que oscurecen la arena y que observaba cuando apenas tenía cuatro o cinco años, la autora ya anticipaba este trabajo de la memoria, entendida como descubrimiento, que desarrolla ampliamente en *Bélgica*:

[...] Hoy, en esta arena blanca, las manchas oscuras me hablan de una niña que al parecer fui yo. No atino a comprender lo que me une a ella ni por qué es necesario establecer la relación que identifica en el tiempo dos miradas o, mejor, la cuenca de los ojos que soportan dos miradas: la de antaño y la de ahora. El misterio del tiempo tal vez consista en este irracional empeño en identificar las experiencias. Los recuerdos de aquella niña se reactivan en mi cuerpo y mi mirada, de repente doble, desdobra la experiencia. **Lo conocido, entonces, lo anodino, aquello que hubiese pasado**

**desapercibido cobra la importancia de un descubrimiento.** El olor de la arena mojada —que no percibo ahora— despierta en mi memoria, y aquellos bordes de herida como de bala me llaman la atención. Los agujeros adquieren, de repente, la perfección de lo asimétrico, de lo que es único en sí mismo, tan único como mi ser de ahora, la piel con la que miro, los ojos con los que me detengo a contemplar el sonido de los granos de arena que se tensan y se acartonan en aquellos rebordes diminutos, tan familiares como la propia tierra y sus procesos. He vivido ya mucho: la tierra me es más familiar que yo misma (*Filosofía en los días críticos*, frag. 197: 139, la negrita es mía).

El *instante-ya* que perseguía Clarice Lispector deviene un ya-no, como escribe Maillard en *Bélgica*, en el momento en que lo plasmamos en el cuaderno. Por ello, basculando los fragmentos entre el pasado y el presente, Maillard siempre hace emerger los dos tiempos: el del destello o la intensión y el del relato, la escritura o la extensión. Y es que, aunque no se pretenda relatar los hechos recordados, la contradicción emerge siempre cuando se intenta atrapar el destello —que, en el caso de la infancia, es previo a la conciencia y, por tanto, a la palabra— y convertirlo en texto, en secuencia, en historia. En este proceso de escritura, se sitúa el destello allí donde no puede acontecer, por una cuestión de incompatibilidad de tiempos:

El problema de la conciencia es el problema del tiempo, no albergo duda al respecto. Hay una lentitud que permite estar en perfecta unión con lo vivido, ése es el tiempo de la infancia. Pero, a golpes apresurados de lanzadera, tejemos el tiempo de los calendarios. Los destellos, en él, advienen como esas partículas ligeras, desprendidas, que el calor de las llamas hace ascender y se vuelven ceniza al enfriarse. En presente, siempre en presente. Destellos: pequeñas hebras, ora multicolores, ora grises, sobre la tela agujereada de la araña (*Bélgica*: 303).

Se opone aquí el tiempo de los calendarios con el instante del destello. En este sentido, la memoria con la que trabaja Maillard es una memoria-sensación y no tanto una memoria-recuerdo. Esta última tiene que ver con la memoria definida por Proust como memoria ordinaria o conceptual, aquella que, pudiéndose contar, no conserva nada de la sensación vivida porque justamente se fundamenta en unos hechos ordenados por el intelecto que no emanan de la violencia de ningún signo. “Lo que puede contarse — escribe Maillard— empobrece la memoria” (*Bélgica*: 145). La memoria-sensación, en cambio, no se puede contar, ni relatar, ni fotografiar. Porque no importa tanto recuperar

el motivo que provocó la sensación –este, en todo caso, puede funcionar como señal– sino el resurgimiento de la sensación (desnuda de tiempo) que desencadenó.

El niño, así como el animal o alguien con actitud poemática, es capaz de percibir lo que normalmente pasa inadvertido, lo que normalmente quedaría fuera del alcance del campo perceptivo, que es en realidad nuestra propia limitación mental. Lo veíamos en algunas escenas de *Matar a Platón*, como la de aquella niña que miraba al hombre aplastado y que, antes de ser liberada con instrumentos de cirujano, se fijaba en el charco de orina y sangre formado y pensaba que no siempre los charcos se forman con la lluvia (*Matar a Platón*: 21). O aquel otro niño desnudo viendo la escena desde el balcón, que antes de que su madre le ocultara lo que ocurre escondiendo así su propio miedo, señalaba con un dedo a la paloma que pasa rozando la reja del balcón (*Matar a Platón*: 33). Es la misma frustración que siente el niño en el ti vivo, que describe Benjamin (1982: 78), cuando relentece la música y el espacio empieza a balbucir y, entonces, aparece la madre y pone término al viaje. También los animales son capaces de acontecer en el ahora, como aquel perro de *Matar a Platón*, capaz de olfatear y lamer al muerto, de animal a animal (37)<sup>63</sup>. “Los niños –escribe Maillard– buscan piedras entre las piedras. Eligen. Una abeja se posa entre los restos de mi cena. Elige. Yo sólo cojo el bolígrafo y escribo, sin elegir. La soledad es un sello que llevo estampado en la boca” (*Bélgica*: 127). El niño, efectivamente, busca piedras entre las piedras y este es su descubrimiento; este es su éxito atemporal: “Los hallazgos son para los niños lo que las victorias para los adultos” (Benjamin, 1982: 129).

Atender a la sensación sin que se convierta en idea, “cuidar la naturaleza de los estímulos” (*Bélgica*: 86), requiere una depuración de la escritura-huella que, con ansias de fijación, enturbia estos estímulos. Y, para ello, la autora nos ofrece un examen de la conciencia, ese conducto construido para viajar por los husos y que está, en *Bélgica* quizás más que en ningún otro libro, al borde de su propia desintegración:

Todo son ideas. Mi mente es un flujo de ideas y yo, el movimiento entre los husos, de un huso a otro, siempre dispuesto a detenerse en uno de ellos para su descanso. Movimiento ¿de qué? **No hay ningún qué** (*Bélgica*: 78, la negrita es mía).

---

<sup>63</sup> Varios son los animales que aparecen a lo largo de la obra de Maillard. Por poner algunos ejemplos, nos encontramos desde los búfalos de la India, pasando por su perro Toby, compañero de viaje como nos dice Maillard en *Bélgica*, hasta el gato Ratón, que aparece mencionado por ejemplo en la nota 1 de *Husos* (7-8). El gato, por su felina atención al gesto inmediato, también es mencionado por Maillard en muchos textos, como por ejemplo en *En La traza. Pequeña zoología poemática* (2008).

No hay *qué* porque el *qué*, sensación convertida en sentimiento, tiene lugar siempre en el ámbito de la representación, de la metáfora, de la analogía, que es el modo de operar/tejer de nuestra conciencia. El recuerdo, inevitablemente representado, forma parte de este mecanismo puesto que no podemos pensar –y, por tanto, recordar– sino es a través de imágenes, de aquellos símiles que configuran lo que creemos saber y, como consecuencia, ser. A través de estos símiles, nos vamos alimentando del re-conocimiento, que nunca puede ser vivencia del presente –único momento en el que podemos formar el material para los futuros recuerdos porque estamos viviendo– sino representación del pasado, reconocimiento en la repetición. La sensación, en cambio, forma parte, forzosamente, del presente, ese presente que se dilata proporcionalmente a nuestro grado de atención:

Cuanto más intensa la atención, mayor el tiempo del que disponemos. Mantener la atención despierta en todo momento supondría una dilatación del tiempo parecida a la eternidad. La eternidad no es, no ha de ser ninguna prolongación de la vida, ninguna extensión de la misma, sino una abertura intensiva (*Bélgica*: 169).

La atención es, como se ha visto aquí, el mecanismo de Maillard en ese viraje de la mirada que nos describe en sus diarios y también en sus poemarios. La atención volcada, por una parte en lo que ocurre y, por otra, en el transcurrir de nuestra propia conciencia, conduce a la anulación del desdoblamiento que forma el *mí* y, necesariamente, a la desintegración del propio mecanismo de la conciencia, que no se puede diferenciar del *mí* porque, para que este exista, ha de poder decirse Decíamos en el capítulo anterior que es la memoria la que permite la construcción de una identidad porque, para que exista un *yo*, ha de poderse reconocer y, para reconocerse, tenemos que haberle dado tiempo de repetirse. La repetición tiene que ver con esta memoria-recuerdo mediante la cual hacemos historia, inventario, y consolidamos una identidad, el *mí*.

La identidad está inevitablemente vinculada con el recuerdo y con el tiempo, porque para que el *mí* exista tiene que poder reconocerse y, por tanto, requiere siempre un doble para decirse y necesita, para el cometido, buscarse en el pasado y proyectarse en el futuro (ver apartado 6.1). Y es que el recuerdo es, al fin y al cabo, desdoblamiento: el reconocimiento del *mí* a través de los actos pasados que lo han configurado a través de la reiteración de un mismo patrón. El destello que pretende plasmar Maillard no puede producirse desde esta conciencia, ni desde la nostalgia, ni desde la memoria, puesto que

esta se fundamenta paradójicamente en la distancia que nos separa del gozo y que en la infancia, sin mí, no existía. Porque

[...] **Entonces, sin recuerdos, no había distancia que me separase de mí.** En tercera persona, yo transcurría fuera, en esa representación que los demás hacían de mi pequeña persona. Dentro era agradable, sin responsabilidad, ya que no había un yo del que responder. Luego vino el mí, el querer ser en primera persona, y la memoria. La memoria acaso sea aquella cuerda fina que se tensa al abrirse el abismo que nos separa de lo que fuimos (*Bélgica*: 225, la negrita es mía).

El trabajo sobre la conciencia y la memoria, es, entonces, una invocación a la renuncia, a la permanencia, a las huellas, y, finalmente, al pliegue que consolida la doblez que configura nuestra identidad. Una doblez sin la que esta misma identidad, el mí, no existiría. Y, si, siguiendo el rastro de las reflexiones de la autora a lo largo de su obra, el mí es un artificio generado por debajo del cual late el vacío, también lo es la propia conciencia del mí, de la que no difiere. Y, siendo esto así, la pregunta se repite con necia insistencia: ¿puede haber existencia sin conciencia de ello? ¿De *quién* es la conciencia? Abandonar la conciencia para ingresar en el gozo es, a partir de ahí, el camino propuesto, aunque irónicamente desde la propia conciencia de quien habla:

Es preciso negarse a la conciencia para entrar. Aquél es el lugar de la inocencia. Para volver a ella, el lugar demanda un sacrificio. El sacrificio del *mí*, ese aluvión de repeticiones, el cúmulo de pliegues desde el que damos por conocido todo cuanto somos (*Bélgica*: 16-17).

Este pliegue del que habla Maillard hace referencia a la doblez, esa primera doblez pronominal que nos re-flexiona, nos divide, porque nos en-frenta al espejo de la identidad, del yo. Porque, a diferencia del tiempo en que el niño que todavía habla de sí mismo en tercera persona –como de un personaje externo o extranjero que no le incumbe–, al pronunciar la palabra yo, se ve reflejado, re-presentado, y se cose a una sombra de la que ya no puede desprenderse. Antes de la sombra, no había habido reconocimiento y la persona gramatical de la infancia era siempre la tercera persona del singular:

En la infancia, los comentarios se hacen en tu presencia porque no eres una persona, sino un ente pequeño que se supone que no entiende y, más tarde, siendo ya persona para otros, se siguen haciendo en tu presencia, como suponiendo que tampoco entiendes, porque estás lejos o no entiendes, o hablas otro idioma, o porque no te conocen. Hablan de ti en tercera persona y te conceden la extranjería en el espacio mismo de tu cuerpo, aquel que creías más evidente, incuestionable: tu presencia física. (*Bélgica*: 148).

Este espacio de extranjería, este “ser otro para otros y de menos en uno” (*Bélgica*: 75), es el que se abre con la renuncia al mí. Y con ella, la posibilidad del gozo, de aquellos sernos sin sabernos que perdimos con la entrada al logos. De ahí la voluntad de viajar al antes para revivirlo en el ahora. De ahí la voluntad paradójica de retornar a aquel momento-estado, libre y gozoso, en el que no había memoria y en el que configurábamos, sin saberlo, el material para futuros recuerdos: “Remontar a lo que soy antes de mí. Recuperar mis pasos allí, antes de la nostalgia, antes de la voluntad aplicada en sus logros. Antes” (*Bélgica*: 113). Pero el antes no puede existir en el ahora, como no puede existir una infancia de la que solo podemos conservar huellas o señales (*vasānas*), un *déjà écouté* que funciona como eco o resonancia pero que nunca nos va a permitir reaprender los pasos, volver a aprender a andar ahora que ya andamos, utilizando la imagen de Benjamin de la cita que encabeza el capítulo. Me parece, en este sentido, que la nostalgia que describe Benjamin hacia el aprendizaje de los primeros pasos se podría equiparar de alguna manera a la nostalgia de Maillard por este estado *prélógico* en el que todavía no habíamos aprendido a hablar y, por tanto, no nos habíamos empezado a cimentar en los conceptos. El niño no había pasado aún del “cómo se llama” al “qué es”. De ahí la insistencia de Maillard en cuestionar el sentido de las palabras por ejemplo repitiéndolas hasta que pierdan el peso que han adquirido y que no tenía cuando empezábamos a hablar.

### 7.3. El gozo: en la cuerda floja del tiempo

La sensación del gozo es lo que busca Maillard en el regreso a su Ítaca particular y así lo anticipaba en el final de *Husos*:

Liviano como los pájaros, mineral como las piedras, bajo el flujo de las palabras que reniegan, sobrellevándolas como la corriente de un río a las barcas y a los remos que la hienden, así el gozo, bendiciendo a quien de él se defiende, así

el gozo (*Husos*: 94).

El gozo se opone a las palabras que reniegan, que insisten en situarnos fuera del presente, allí donde lo que decimos contradice lo que ocurre. Liviano como los pájaros, escribe Maillard. Y es que el aprendizaje del presente tiene mucho que ver con el estar de los animales, de quien Maillard, como Lispector, se considera una humilde aprendiz, porque le conmueve su inocencia. De la misma manera, podemos decir que Hainuwele era una humilde aprendiz del bosque. Hainuwele se acercaba a los animales, queriendo participar de su naturaleza, queriendo existir en su naturaleza para trans-formarse a través de ella, de su forma. Hainuwele quería asistir a la gacela a punto de parir, al parto de la luz, al parto de las hadas. Quería sentir el aliento de los animales en su piel desnuda, convirtiéndose en animal entre los animales, en sombra entre las sombras. Maillard habla en el prólogo de la “sabiduría de las bestias” como este estado de inocencia previo al juicio, equiparable en cierto modo a la infancia y que nos remite al rostro original, celestial, que nos hace semejantes en la profundidad (*Hainuwele y otros poemas*: 11). En el poemario, encontramos también referencia a este estado de inocencia propio de los niños, que, como Hainuwele, no conceptualizan el tiempo, cuando unas niñas juegan con el barro y cantan una canción infantil que, con la contradicción adverbio-tiempo verbal, dinamita la secuencia temporal: “**Ayer cae la lluvia / Mañana leopardos**” [...] **Ayer nace mi madre / mañana nazco yo** (*Hainuwele y otros poemas*: 87, la negrita es mía).

No hay tiempo para el niño, de la misma forma que no hay tiempo para el animal. El niño es, en este sentido, como el animal: alerta al presente inmediato. La lluvia cae y la escuchan: no el concepto, solo el sonido, porque no saben *qué es* la lluvia. El niño y el animal escuchan y no recuerdan, por ello no desean la repetición de nada, porque simplemente atienden a lo que está siendo. La lluvia, como concepto, siempre viene después. Así lo describe Maillard en un fragmento de *Filosofía en los días críticos*:

La lluvia no se oye. No se oyen los conceptos. Si pudiera oír simplemente el sonido, sin memoria, sin imagen, sin retroceso, si pudiese oír de verdad no lo que oigo sino el sonido mismo, habría penetrado en el misterio: el de ese presente sin tiempo que se

abre cuando la mente no arroja las impresiones. Escucha, no pienses, no oigas, tan sólo escucha (*Filosofía en los días críticos*, frag. 248: 162).

Como sugiere Maillard haciéndose eco del *je m'abêtis* de Montaigne, esta predisposición que venimos describiendo respondería a una suerte de *abestiamiento*, no en el sentido de idiotizarse sino en el sentido literal de *animalizarse*. Abestiarse para desobjetivar el entorno, para que el telescopio del juicio que nos separa de aquello que contemplamos se acorte y nos convierta en punto interactuante dentro del curso existencial. Abestiarse para acercarnos a los animales que miraban fijamente a Darwin, a quien, tomando una anécdota contada por Harpur, le enfermaba la visión de una pluma en la cola de un pavo real (2006: 157). Esta anécdota de Darwin puede relacionarse con el *horror vacui* que describía Sartre cuando de repente nos percatamos de que las cosas se ponen a existir delante de nosotros, en su infinitud. El abestiamiento consistiría, entonces, en asomarnos al vértigo ciego de lo impre-visible, de lo no visto 'antes de', de lo incalculable en función de un esquema prefabricado a la medida de nuestro miedo.

Los adultos hemos necesitado echar mano de un aparato racional para hacer controlable lo incontrolable, como aquella mujer de *Matar a Platón* que encubría la angustia gracias a la información estadística que escuchaba en la radio: "el orden contuvo a tiempo este delirio" (*Matar a Platón*: 27). El niño, en cambio, al no haberse enajenado de lo que ocurre no requiere ninguna distancia telescópica ni numérica para anestesiar el miedo, sino tan solo, por ejemplo, un beso en la frente: "El miedo de los niños se cura con un beso en la frente" (*Filosofía en los días críticos*, frag. 86: 60). Una sensación similar describía Proust en *Du côté de chez Swann* cuando recordaba la sensación que tenía cuando estaba en la cama y esperaba a que su madre, que se encontraba abajo con los invitados, subiera a darle un beso: "Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman vientrait m'embrasser quand je serais dans mon lit" (1954: 13).

El gozo –la ráfaga, el destello– es, según Maillard, un "regocijo sin fisuras" (*Bélgica*: 60), una salida fuera del tiempo, que es el que, como hemos dicho, origina la distancia que nos hiende y que hace emerger un mí y la paradójica conciencia de este mí, esta capacidad de ser(se) o de saber(se) que difícilmente podemos separar de lo que creemos ser o saber. En la experiencia del gozo, en cambio, no existe tal distancia porque el gozo no puede ubicarse allí donde opera la conciencia. Esta es la paradoja o la aporía: el gozo y la conciencia del gozo son incompatibles, porque, en realidad, que algo sea gozoso es un juicio que emite la mente y, mientras lo emite, no lo vive. El gozo y la

conciencia del gozo se dan, entonces, al mismo tiempo, y de ello no puede dar constancia quien lo vive. De lo que puede dar constancia quien dice haberlo vivido es, a lo sumo, de la ausencia del motivo que ocasionó el estímulo. Porque cuando el juicio se superpone a la sensación recobrada por medio de la magdalena o del charco estancado en la carretilla, es muy probable que la sensación gozosa se vuelve dolorosa porque se convierte en pérdida o en anhelo.

El gozo es la concentración en el punto, en la inmediatez del presente, y cualquier superposición a esta inmediatez supone irremediamente su pérdida, el instante-ya de Lispector, que en un bello fragmento se expresa así en relación al estado atemporal propio de la niñez: “Más allá del pensamiento –todavía más allá– está el techo que yo miraba de niña. De repente lloraba. Ya era amor. O ni siquiera lloraba. Me quedaba al acecho. Escrutando el techo. El instante es el vasto huevo de vísceras tibias” (Lispector, 2008: 45).

El niño, como el felino que atrae tanto a Maillard, está al acecho, pendiente del gesto, escrutándolo sin pensar, como la niña de Lispector. Lo que en los adultos puede ejercitarse por medio de la concentración o gracias, como plantea Maillard, a la actitud estética, en el niño se da de un modo consubstancial puesto que no ha habido aún el reconocimiento que forma el pliegue y que imposibilita la experiencia inmediata. Y es que solo anulando la dupla presente-pasado, el vaivén que configura nuestra identidad, podremos experimentar algo parecido a esta sensación del niño, aunque no pueda ser más –a diferencia de lo que pretende por ejemplo el místico– que una vivencia instantánea, “una ligerísima salida del tiempo” (*Bélgica*: 325).

También la memoria, aunque sea la memoria-sensación y no la memoria-recuerdo, está sometida al cansancio de la repetición, de la palabra. Porque cuando queremos atrapar el ahora, amplificar el punto o convertirlo en línea, emerge inevitablemente el hastío de lo pensado, de lo sabido, de lo que ya no es, de lo que no puede ser. Así lo describe Maillard en un poema de Hilos titulado “El cansancio”, también en la escritura diarística de *Husos* (70):

[...]

Entonces,

por un momento, ahora.

Sin voluntad. Y casi está bien.

Hasta pensar el estar bien y convertirlo

en nube. En trayectoria (*Hilos*: 26).

Se habla aquí del reiterado esfuerzo por sobrevivir que desemboca, por culpa de la saturación de pensamientos, en desfallecimiento. Un desfallecimiento en bucle que emerge de la imposibilidad esencial de acabar con la metralla del dentro, de desnudar el dentro de despojos, de vaciarlo, de barrerlo y de borrarlo. Habla Maillard en este poema de la imposibilidad de barrerlo todo, pero también de la dificultad de barrer mediante la observación desidentificada de las nubes-pensamientos, entendidas como trayectorias, porque este método, convertido en objeto de observación, está sujeto también al cansancio: “Aunque también el de / las trayectorias. De ver pasar las nubes. / También ese cansancio” (*Hilos*: 26). Así ocurre también en *Bélgica* en el momento en que la memoria, convertida en pensamiento, se solidifica impidiendo el gozo: “La materia se cansa, dicen los físicos. También la memoria. A fuerza de repetirse. Entonces, es el momento de borrar las huellas. Después del olvido, la memoria; luego, una planicie blanca y, en el filo del tiempo, nada. Y, allí, finalmente, el gozo recobrado. Así sea. Así pueda ser, algún día” (*Bélgica*: 303). Se trata, entonces, de borrar las huellas para dejar de hurgar dentro y presenciar fuera el gesto realizándose en presente. O, en otras palabras: “Atender. Ahora. Atender la memoria inmediata del gesto. Abajo, cerrar compuertas” (*Bélgica*: 80).

#### **7.4. Cerrar compuertas. La vida no sabida**

“Sólo si tu vida es algo no sabido / el canto del *misosasa?*”, leemos en uno de los haikus de Taneda Santôka. El *misosasai* es un pájaro y Santôka, probablemente, hace referencia a la necesidad de silencio, al cese de toda agitación de palabras, imprescindible para poder escuchar el sonido de la naturaleza. En este mismo sentido, leemos en *Bélgica*:

Para oír al pájaro es preciso alejarse. Interrumpir el movimiento de lo humano. Su incandescencia. Su inercia también, más constante, más resistente.

Para oír al pájaro es preciso acallar las voces que vuelven opacos los cielos e impiden la mansedumbre. -¿La mansedumbre? ¿Acaso el cansancio y el dolor que sacuden el cráneo no bastan para hacernos saber que vivir erguidos es un contrasentido, que arrastrarse es la condición de toda bestia en su terror, que nada nos librá del espanto de existir sabiendo que hay un fin y -¡oscura paradoja!- que ese fin, solamente ese fin pondrá término al terror de sabernos, entre todos, terminales? (*Bélgica*: 123).

El pájaro era también el animal protagonista de aquella historia contada por Vālmīki en el *Ramāyana* (2010: 60-64), que explicaba como observando dos aves *krauñka* que se estaban haciendo el amor en un árbol la flecha de un cazador atravesó al macho, que cayó muerto mientras la hembra profería un grito de dolor; este grito caló de tal modo en el corazón de Vālmīki que dijo experimentar el sentimiento de compasión en su estado más puro. Después de haber observado la escena, Vālmīki pronunció unas palabras en forma de canto y, como este canto surgió del dolor, le puso al nuevo metro el nombre de *śloka*, que en sánscrito es prácticamente igual que la palabra *śoka* (pena). Vemos, entonces, que la compasión está muy ligada con el canto o con el poema y que solo a través de la contemplación, es decir la actitud estética, se puede según Vālmīki experimentar la sensación empática de sufrir con otro, el *entredós* del que habla Maillard, el espacio de la conmiseración.

Del pájaro y su canto habla también Maillard cuando dice de Cual que aspira a ese ser de vuelo, liviano como los pájaros:

Ser pájaro.

Cual considerando.

Andar desnudo. Las heridas  
cauterizadas por el aire.

Entre las plumas, disimuladas.

Cuerpo sin carga, movimiento.

Ser de vuelo. Ser

pájaro. Tiene por límite tan sólo  
la helada imprevista o la bala o

el ansia de la carne  
por otra carne ajena...

Presagiando la urgencia de  
las migraciones, Cual.

Aleteo.

Un rumor  
de horizonte en el pulso  
batiendo (*Hilos*: 181).

Maillard, que recordemos que en el final de *Hilos* definía el gozo mediante la levedad del pájaro, lo relaciona con la espontaneidad del gesto del aleteo. Un gesto presente, desinteresado y atemporal, porque “Sólo el aire es perfecto. / No hay causa para el pájaro” (*Hilos*: 137). Este verso pertenece a uno de los poemas de la sección de hilos “La luz, el aire, el pájaro” (131-143), que funciona como reflexión metapoética que cierra *Hilos* y da entrada a *Cual*. En otros textos de Maillard encontramos también la presencia del pájaro, relacionado con este movimiento sin motivo que emite una música que la autora relaciona con el habla: “Sin un motivo, el decir debiera convertirse en música, en grito, en susurro. O el habla de los pájaros: simple testimonio de vida. Despliegue” (*Bélgica*: 125). El habla de los pájaros no es una herramienta para la significación, sino testimonio de vida, o un “instrumento para la convivencia”, como recuerda Maillard en una entrevista (en Bujalance, 2014).

Agotadas las posibilidades significativas del lenguaje, la palabra, mermada a balbuceo en las últimas obras de Maillard, se reduce a su mera propiedad enunciativa o, siguiendo con la idea de la musicalidad, entonativa. Una propiedad o cualidad que la escritura poética, cuando no está sujeta a normas de artificiosidad o de construcción, despliega probablemente mejor que cualquier otro tipo de escritura.

Es a través de la tonalidad de la palabra, y no de lo que se dice, como podremos sentirnos todos reconocidos, porque la música, como entendía Schopenhauer, es la más sublime de todas las manifestaciones artísticas por cuanto es capaz de hacernos conectar con el universal mucho mejor que cualquier idea. “Después de haber meditado largo tiempo acerca de la esencia de la música –escribe Schopenhauer– os recomiendo el goce de este arte como el más exquisito de todos. No hay ninguno que obre más directa y hondamente, porque no hay ninguno que revele más directa y hondamente la verdadera naturaleza del mundo” (1993: 153). Y el piar de los pájaros, como el habla, es una música, de la misma forma que lo era para el niño la lengua materna antes de entenderla: “[...] En la nuca, la lengua antigua, el idioma incomprendido, la música de la infancia” (*Bélgica*: 206). Efectivamente, en la infancia la lengua fue sonido antes que sentido y esta música de fondo es la heredamos y la que condicionará nuestros primeros pasos:

La lengua es en la infancia, antes que sentido, música. Es el sonido que nos acuna, nuestro líquido amniótico, en los albores. Con ella, con la lengua madre, heredamos las formas pero, sobre todo, heredamos un ritmo. Ese ritmo es una respiración y marcará nuestros primeros gestos, su *tempo*, la longitud del impulso que el movimiento reclama, su pulso (*Bélgica*: 279-280).

Maillard entiende el tiempo perdido de Proust como la búsqueda precisamente del tiempo de una ausencia, de aquel tiempo en que no se tenía conciencia de estar viviendo porque simplemente se vivía. No es que el niño salga del tiempo, sino que simplemente no lo ha hallado todavía y, por tanto, su atención está plenamente en lo que está haciendo, que sin saberlo conforma un pasado al que después querremos, inútilmente, volver. La escritura y la atención, aquellos dos instrumentos de los que habla Maillard para la recuperación de la sensación del gozo propia de la infancia, no se necesitan cuando realmente se está gozando, porque concentrarse en ellos supone no estar en lo que se está. Así lo expresaba Maillard en una nota al margen de *Husos*, que remite a un fragmento en el que se habla de la anhelada ausencia de voluntad en lo que se está haciendo (llenar una botella o limpiar la arena del gato, por ejemplo):

Aquí es donde yerran los adeptos del zen en su objetivo: no se puede hacer algo con atención si se atiende a hacerlo con atención. Ésa no es la diana, la teoría no puede, de ninguna manera, exportarse a la práctica. La teoría ha de ausentarse de la práctica. La atención a lo que se hace no es la atención a la atención a lo que se hace. En el primer caso, la atención se dirige a una acción, en el segundo caso, al modo en que la acción se realiza. Decir: “haced esto con atención” es la mejor manera de impedir que se haga con atención (*Husos*, nota 44: 67).

La atención a la atención es, efectivamente, la voluntad de algo, aunque este algo sea estar presente o desprenderse, proceso que quiere observar Maillard en sus textos. Y si la voluntad no está ausente, el gozo no puede emerger. Ya vimos en capítulos anteriores que la voluntad de la que con más insistencia quiere ausentarse Maillard es la voluntad de mí. Del mí es justamente de lo que está ausente el niño y de lo que también podemos ausentarnos mediante la actitud estética, frente a lo que observamos y frente a nosotros mismos. Esto es lo que hace que Maillard considere a Proust como un “lector de sí”, un espectador de aquel tiempo perdido que, mediante la atención, pueda volver momentáneamente ausentarse de sí mismo y volver a aquel gozo antiguo. De este modo, relaciona Maillard el tiempo perdido con el tiempo de la ausencia de sí, el no-tiempo propiciado por la actitud estética –la memoria se concibe, en este sentido, como un acto de creación– en que hay lugar para el descubrimiento, para el gozo. “No tenemos tiempo para ser nosotros mismos. Sólo tenemos tiempo de ser felices”, dice uno de los personajes de *La morte heureuse* de Albert Camus (1971: 61). La felicidad, esta sensación que trastorna a Mersault, no tiene que ver con ninguna condición externa, de la misma

forma que el gozo puede surgir con independencia de lo que ocurra (*Husos*: 93). Lo que ocurre puede funcionar en todo caso como detonante para el gozo, como excusa o pretexto, como se analizaba en el capítulo 5 de este estudio. En un fragmento de *La morte heureuse* leemos estas palabras en relación con esta condición de pretexto de los factores externos:

El error, pequeña Catherine, es creer que hay que escoger, que hay que hacer lo que se quiere, que existen las condiciones de la felicidad. Lo que cuenta sólo, ya ves, es la voluntad de felicidad, una especie de enorme conciencia siempre presente. El resto, mujeres, obras de arte o éxitos mundanos, sólo son pretexto. Un cañamazo que espera nuestros bordados (1971: 148).

Maillard se hace eco de esta obra de Camus en uno de los fragmentos de *Filosofía en los días críticos*, en el que habla de la búsqueda del personaje como un proceso de desapego de sí mismo. Y para ello es preciso, según Maillard, desprenderse de las respuestas emocionales aprendidas o esperadas, como le ocurre también al personaje de *L'Étranger* cuando por fin puede abrirse a la tierna indiferencia del mundo. Porque ser feliz, como se ha comentado aquí, es un juicio de la mente para cuya emisión ha de poderse pensar lo contrario: “Lo que importa es cierta calidad de dicha. Sólo puedo saborear la felicidad en la confrontación tenaz y violenta que sostiene con su contrario” (Camus, 1971: 148). Ser feliz es un juicio que, efectivamente, únicamente puede ocurrir en la mente, que ha de poder pensar lo contrario, y, por tanto, si la felicidad es la unidad con lo que se vive, ser feliz sería una aporía, como sostiene Maillard (*Filosofía en los días críticos*, frag. 270: 179). Hablando de *La morte heureuse*, escribe Maillard en este mismo sentido: “Pero es curioso: ser feliz no se distingue de la conciencia de serlo o de haberlo sido, y eso tan sólo ocurre cuando “uno no se pone en medio”, es decir, cuando nuestro afán de ser, de hacer o poseer no interfiere en la palpitación del puro estar” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 52: 40).

Volvemos aquí a la disyuntiva entre el ser y el saber, entre la vida y la conciencia, entre la unidad y la distancia, entre el mirar y el conocer. ¿Puede dar constancia de la unidad, del gozo, quien la vive? Este es el problema del místico que, queriendo narrar su experiencia, la transforma en palabra, en otra metafísica. Y entonces enmudece, porque la razón topa con sus propios límites, de la misma forma que el observador topaba con los confines del lenguaje. Así lo describe Maillard en una nota al margen de *Husos*:

[...] Y entonces el místico hace uso del *logos*, conjuga el verbo. Construye. Es un *poietikós*. Y en su construir, alentado, inspirado, reconstruye. El místico deja de serlo. Re-vela. Construye otra metafísica. Inventa una teología. Habla (*Husos*, nota 45: 68).

La palabra, como leemos en *Bélgica*, inevitablemente vuelve a ocultar lo que supuestamente destapa. De ahí la necesidad de movilizar la escritura, adelgazando la letra, reversionándola en los subtítulos, empequeñeciéndola en los márgenes, interviniéndola en los intervalos. De ahí también la necesidad de depurar el lenguaje, de despersonalizarlo, de dejarlo sin apoyo verbal abandonando a los adverbios a su suerte. Todo ello con la voluntad de no fijar, de dejar correr las palabras y de exorcizar el mí –y, por tanto, el dolor–, mediante esta escritura-instrumento, para la que no hay visión como nos decía en *Husos* y que se va conformando y borrando a medida que avanza:

No sucumbir al deseo de dejar huella. Convertir la escritura en ese pentagrama que trazamos en la arena con el dedo del pie cuando anochece.

Así, desalentado: privado de aliento y de morada, menguará el dolor hasta ausentarse (*Bélgica*: 130).

La autora escribe para desprenderse del mí y, de este modo, “liberarse en vida” (*Bélgica*: 197). El método: cansar las palabras hasta que estas dejen de tener sentido, empezando por el yugo de quien escribe. En este proceder, en el que se reflexiona sobre la imposible comunión entre el tiempo del decir y el tiempo del vivir –cuya singularidad queda aniquilada, siempre, en el decir–, la paradoja es la que se ha comentado aquí en varias ocasiones: el mí, aun en los márgenes de los márgenes, se afianza en la escritura porque el lenguaje abre la brecha para el reconocimiento (¿de quién?) y, con el reconocimiento, se reactiva, sin poderse despegar de los dedos de quien escribe, el quién –el mí– que pretendía deshacerse con esta misma escritura:

Y lo indecible, entonces, adopta las formas del lenguaje, sus palabras comunes. Lo indecible se enfunda en ellas como un guante, que luego agitamos para que se nos reconozca, para que se nos entienda, para comulgar en la experiencia de lo indecible ya dicho, ya re-velado –pues en el decir se ha vuelto a velar lo insondable (*Bélgica*: 90).

El lenguaje se pone en tela de juicio en el doble sentido: porque se cuestiona su capacidad reveladora y porque traza el tejido opaco de los datos, de lo reconocible, esta

tela del juicio que nos mantiene en la doblez, en la re-flexión, entre el mí y su reflejo. La escritura, en este sentido, funciona como remedio rítmico para Maillard (ver apartado 1.3). Un remedio rítmico que, gracias a la familiaridad hogareña del cuaderno-casa, le permite sobrevivir y evitar la caída, pese a la náusea, pese a la conciencia del sinsentido de “las palabras gramaticándose en superficie” (*Bélgica*: 91). El lenguaje se reduce, finalmente, a este sonajero de palabras del que habla Maillard y que funciona como eco o resonancia y ya no como espacio generador de significado. Porque el lenguaje, enmarañado en la discusión, provoca el cansancio en el que tanto insiste Maillard a partir de *Matar a Platón*. El lenguaje como método acaba desacreditándose, en la línea nagarjuniana, porque no podemos, a través de él, salir del bucle:

El vacío me cansa. Lo contrario me cansa. El cansancio me cansa.

Han abierto los túneles. Las palabras irrumpen en la plaza. La disputa se inicia. Nada tengo que discutir (*Bélgica*: 216).

“Ya no quiero –escribía Maillard– amontonar ideas. Todas, al fin y al cabo, son ontológicamente intercambiables –aunque algunas maten además de distraer–. Yo siento una ausencia. Yo soy esa ausencia. Ninguna idea vendrá a llenarla. Salvo que a los brazos y a los labios se les llame ahora ‘ideas’” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 271: 179-180). Es esta también la indiferencia ontológica que muestra Maillard años más tarde en *Bélgica* cuando afirma que “De todo lo escrito podría haber escrito lo contrario; nada de lo que realmente importa se hubiese modificado” (*Bélgica*: 153). Cabe, sin embargo, no confundir esta indiferencia ontológica con el nihilismo, puesto que, de nuevo en la línea nagarjuniana, no se trata de una negación de todo sentido detrás de la palabra, sino más bien de una asunción del rol de la palabra como herramienta constructora y destructora de hipótesis, todas refutables, todas intercambiables. No se puede negar nada si no hay nada que negar, como sostiene Nāgārjuna en una de las respuestas del *Abandono de la discusión*: “63. Yo no niego nada, pues no hay nada que negar. Por tanto, me calumnias cuando dices que niego” (2006: 64).

La palabra no apunta nunca donde dice apuntar, al concepto, sino que, en todo caso, puede tener, por una parte, el papel de herramienta deconstructiva y, por la otra, el poder de sugerir lo que no se dice con lo que se dice. Se renuncia, pues, a la posibilidad de demostración de la palabra, pero no a su función enunciativa o comunicativa. En relación con esto, así explica la autora su vocación inicial como “profesional de la filosofía” en los diarios:

Sostenida por la cuerda tensa de la exigencia, aquella vocación se agotó en la empresa de clarificar el sentido del lenguaje. Limitada por el esfuerzo prolongado de la verificación, los sucesivos procesos de sospecha e inspección, los ejercicios probatorios y las necesarias conclusiones, el resultado acaba siendo, inevitablemente, poco más que fragmentos insuficientes, inconcluyentes. Salvo en lo siguiente: saber que cualquier hipótesis puede ser refutada por un solo caso, que cualquier conclusión es válida tan sólo dentro de los márgenes que marcan las premisas, y que las discusiones, las altas discusiones que rebasan los límites estimados para la convivencia, surgidas a partir de ociosas conexiones, redundan en equívocas verdades que, al cabo, resultan peligrosas (*Bélgica*: 268).

Y a continuación nos dice, repitiendo otra vez el mismo término:

Ahora, el cansancio (*Bélgica*: 269).

Es preciso renunciar a la disputa, a conciencia –al mí– para entrar en el estado de gozo porque este precede al logos y no podemos entrar en él mediante la bilocación que exige la re-flexión. Así pues, hay que renunciar al desdoblamiento para compartir, hacia fuera, y no reflexionar, hacia dentro. “No volver a urdir la trama” del dentro, no convertir la señal en signo, porque el viaje planteado, finalmente, no es el que va del mí a su reflejo, dentro, sino el que va del mí al nos-otros, hacia fuera. Todo ello desde nuestra conciencia, como se apuntaba aquí, de ser “cuales menguantes”, proto- individuos cuyos hilos identitarios se han debilitado tanto que se han quebrado. El único camino a partir de ahí es el de la compasión, la asunción del ritmo de los otros que habitamos, de los otros que nos habitan, con quienes padecemos porque forman parte del nos-otros que vamos siendo, entre todos.

La lección que extraemos del animal y del niño es, según Maillard, la del instante, la del gesto, la de inmediatez de lo que ocurre, antes de que se convierta en pensamiento o en idea. Esto nos remite circularmente a la inocencia previa a la palabra de aquella Hainuwele, a la que Maillard rinde siempre tributo:

Apenas el tiempo de olfatear, como las bestias, levantando la cabeza; apenas tragarse la luz, que ya van los olores del monte penetrando en el cuerpo y drenando el dolor. El terral es una definición del paraíso. Hainuwele resucita en el viento. El bosque incendiado conserva el frescor del humus bajo las cenizas (*Bélgica*: 105).

Es justamente en este sentido que *Bélgica* propone una vuelta al antes, adverbio que plana en todo el cuaderno. Volvemos al antes no solo porque se hable del antes individual, de la emergencia de la memoria del antes en el ahora, sino porque se nos habla precisamente de este estadio –el de la infancia, el del origen por todos compartido, el del animal, el de la poesía...– en que no existía ningún antes ni ningún después. No existían porque no existía la pregunta. Y si, en la línea wittgensteiniana, es la pregunta la que crea el problema, la verdad también está contenida en la propia formulación y depende únicamente de esta. La Esfinge que nos enreda en la maraña de hilos solo nos muestra, en realidad, que sabemos formular preguntas con las construimos verdades *ad hoc*:

¿Conversación? La hubo, sí: aborrecí la Metafísica. Ahora, voy de presencia en presencia. No soy, me presento. Desde que el ser no sólo no *existe* sino que, no siendo nada, tampoco *es*, voy más ligera. La presencia, venturosamente, restituye el orden de las responsabilidades y su generosa contingencia.

No hay tiempo para grandilocuencias. Que ¿qué es la vida? **La pregunta, señores, crea la cuestión, y no tengo por seguro que nadie vive más ni mejor con la pregunta en los labios** (*Bélgica*: 155, la negrita es mía).

En este mismo sentido, escribía Maillard en *Filosofía en los días críticos*: “No creo, ya no puedo creer que el ansia de infinito se cure indagando en la llaga” (*Filosofía en los días críticos*, fragmento 43: 32; *Lógica borrosa*: 39). En este aspecto, considero que *Bélgica* es el cuaderno de Maillard en el que la propia conciencia como método más se sitúa en los confines de su propia desintegración, como si se pretendiera una suerte de vuelta al inicio, de cuadratura del círculo. El objetivo, que había forjado una continuidad en toda la escritura indagatoria de Maillard, parece irse cerrando aquí:

He cerrado el círculo. Me he construido en lo frágil. Lo sólido queda atrás. Curada de nostalgia como de infinito. Otra habrá de ser la libertad que ahora se inicia (*Bélgica*: 72).

Esta otra libertad, lejos de la trama y la urdimbre, habrá de proyectarse hacia los de-más, desde los bajos fondos del sí mismo, observando compasivamente su anónimo deambular y el de los otros ante el dolor que late, el de todos. Hacerlo antes de seguir creyendo en la retórica del individualismo y de la diferencia, que tan bien le ha ido a los valores de mercado, sustentados en la desigualdad, es la única salida posible. Porque “ser,

lo que llamamos ser, se predica en compañía. La urdimbre no se confecciona en soledad. La soledad viene después. (*Bélgica*: 279)”. Dejar, pues, la retórica, parece ser el paradójico destino final del viaje emprendido:

Calla. No hables ya más. Deja la retórica. Toda ella. La mente es pura analogía. Abandona las redes, las telarañas con las que tratas de explicar el mundo.

Fuera del cerco. Salta. No digas más. Hazlo (*Bélgica*: 94).

Solo de esta forma, cansadas las piedras y cansadas las palabras, habrá lugar para el gozo y para la compasión. Porque, despojados del juicio que siempre nos sitúa por encima de lo que vemos, nos podremos situar finalmente por debajo, adiestrándonos en la ecuanimidad –en el dentro, en la mente– y en la compasión –hacia fuera–:

Cansar las piedras hasta dejar de saberlas. Como quien repite una palabra hasta perderle el sentido, transformado en repetición sonora inequívocamente actual. Reemplazar la memoria por el gesto espontáneo y las urgencias del momento. Sobre-ponerse al antes. Otorgarle peso al instante para hacer más liviano, más llevadero, el pasado. Nunca volver a urdir la trama (*Bélgica*: 197).

En este mismo sentido leíamos en *Husos/Hilos*:

[...] Repite, entonces, conmigo Infinito. Di Infinito. No dejes de repetirlo, hasta que pierda sentido la palabra infinito y te encuentres en el vértigo -¿vértigo?- desprovisto de pértiga (*Husos*: 79).

Repetir las palabras, como se ha analizado aquí, es una de las estrategias que Maillard pone al servicio de la *desmurificación* del lenguaje (ver apartado 4.1). Si, como decíamos, las posibilidades significativas del lenguaje heredado están agotadas, el centro de interés debe desplazarse: de lo dicho al acto de decir, del texto fijado al texto que *ocurre*. Y el acto de decir tiene que permitirnos, en coherencia con la provisionalidad sobre la que nos deslizamos, la movilidad de lo dicho, esa música compartida en la que todos podemos reconocernos. De la misma manera que los viajes de reconocimiento de los que habla Maillard dejan de funcionar cuando el lugar se torna familiar (*Husos*, nota 61: 90), las palabras pierden sentido cuando nos hemos instalado en ellas y nos hemos dejado de cuestionar su significado. De la misma manera que hay que dejar un lugar antes

de que se torne familiar, hay que ir dejando las palabras antes de que se conviertan en muros. Sin embargo, como vamos a seguir hablando aunque cada vez haya menos que decir, la terapia que propone la escritura maillardiana es, a mi juicio, la de insertar las palabras en esta suerte de sonajero textual que, removiéndolas, las haga bailar impidiendo que queden fijadas en una estructura estable.

En este baile de palabras que propone Maillard, se focaliza la atención en el momento presente, que ilustra bien el estar *aquí* del niño y del animal. La escritura de la autora se reduce, en este sentido, a una suerte de cartografía adverbial mediante la cual se depura lingüísticamente el tiempo de la narración –se dejan de conjugar los verbos y los que se conjugan son mayoritariamente presentes– y se des-sustantiviza la escritura para sobre-ponerla al antes, para hacerla cada vez más leve, más insignificante. Porque el abajo y la superficie, el dentro y el fuera –palabras, todas, que inevitablemente conceptualizan lo que ocurre, aunque sea mediante metáforas– dejan de tener peso cuando la mirada, como ocurre con los niños y los animales, se demora en el punto, en el *aquí* que se menciona en el poema “Aquí”: “[...] Ni dentro ni en superficie / Aquí donde los niños, / y los pobres de mente [...]” (*Hilos*: 51-52)<sup>64</sup>.

Se puede leer la escritura maillardiana, en la línea que venimos comentando, aludiendo a unos pocos adverbios que recorren toda la obra y que en este capítulo hemos centrado en el *aquí*. Pensemos, por ejemplo, en el *ahora* de aquella Hainuwele enamorada o de la voz presente de *Filosofía en los días críticos*, o del acontecimiento instantáneo de *Matar a Platón*. Pensemos también en el *aún*, relacionado con la supervivencia después del dolor, del tándem Husos-Hilos, en el *antes* del trabajo de recuperación de la memoria de *Bélgica* y en la reivindicación del *aquí* de los niños, los animales y los pobres de mente. Un *aquí* imprescindible para la emergencia del gozo, ese gozo cuyo lugar no puede ser otro que *aquí*, y que solo puede ocurrir gracias a una predisposición de la mirada que, cegándose de toda indagación, se pueda deshacer finalmente del virus de la Esfinge. Una mirada ciega que es también la que describe Lispector relacionándola con el instinto del ahora y la libertad:

Ahora es un instante.

Ya es otro ahora.

---

<sup>64</sup> En el fragmento de *Husos*, la autora precisa que cuando dice “pobres de mente”, no se refiere al espíritu: “Aquí como los niños y los idiotas (pobres de mente, que no de espíritu)” (*Husos*: 75). Esta matización desaparece en la versión depurada de *Hilos*.

Y otro. Mi esfuerzo: traer ahora el futuro hasta el ya. Me muevo dentro de mis instintos hondos que se cumplen a ciegas. Siento entonces que estoy cerca de las fuentes, lagunas y cascadas, todas de aguas abundantes. Y yo libre (2008: 32).

Esta mirada deberá renunciar también a la imposible recuperación de un antes, simbolizado en el caso de Maillard mediante la imagen del agua estancada en la carretilla. Esta imagen deberá tomarse sencillamente como señal al servicio de una mirada presente que permita despertar en nosotros una sensación gozosa que, aunque esté en la memoria del cuerpo, será necesariamente otra.

La carretilla es una imagen, una señal que no quiere ser signo de nada que haya que descifrar, porque lo que se busca es que sea el detonante, algo que hay que mirar oblicuamente para recobrar el gozo escondido en los poros del mundo. Una oblicuidad, de la que habla en muchas ocasiones Maillard, que bien podría ser esta condición o cualidad de la mirada que, instalada en el gesto, no ansía poseer lo que mira, que no ansía ya el conocimiento, que es capaz de observar sin conocer, sin saber: “Extraña coincidencia de los gestos con su intención. O no hay intención, sólo gesto. Heredada la ancestral cualidad de serse sin saberse” (*Bélgica*: 205-206)<sup>65</sup>.

## 7.5. Conclusión

El charco estancado en el fondo de una carretilla es una imagen utilizada por Maillard relacionada con un recuerdo de su niñez y que aparece por primera vez en la nota 61 de *Husos*. En esta nota, Maillard escribe sobre el charco de lluvia en el fondo de la carretilla: “Trato de atrapar la imagen en fuga, la imagen siempre fugada del ahora, la imagen ahí, sin embargo, donde no puedo alcanzarla, en ese ahí hecho de impresiones desvaídas [...] Propiciar ese descuido de la mente en el que asomará el recuerdo, una brecha en el estado de alerta de vigilia. Volver, sin insistencia, rozar, pasar, simplemente, sin que las cosas noten mi presencia, permitirles su dominio” (*Bélgica*: 90). Esta mirada descuidada es la que asciende al cuerpo principal de *Bélgica* y la imagen de la carretilla, punto de partida del cuaderno, aparece también en uno de los poemas inscritos en el muro del cementerio de Ixelles (MUR XL), proyecto en el que Maillard colaboró con el artista plástico Emilio López-Menchero. Uno de los poemas que leemos en el muro dice:

---

<sup>65</sup> Encontramos estas mismas palabras en el libro *Cosas de Cual*, en la edición de 2009.

El olor de la hierba en la mañana.  
Un charquito de agua  
estancado en el fondo  
de una carretilla. (*Bélgica*: 309)

Paradójicamente, esta imagen, que es la que hemos utilizado como hilo conductor del capítulo, ha quedado fijada en un muro, metáfora a través de la cual vertebramos el capítulo 4 de este estudio. Digo paradójicamente porque el charco estancado en el fondo de la carretilla es, según Maillard, una imagen que no debemos querer atrapar violentándola, en línea recta, sino que debemos mirar de soslayo, como nos proponía también el “Conjuro para andar de espaldas a uno mismo”: “Probé a mirar de soslayo las cosas y a los seres que amaba, / a asomarme a su mundo sin ninguna intención. / Me puse a caminar de espaldas a mí misma / y de repente el mundo / se demoró en mis manos” (*Conjuros*: 23).

La mirada que no diferencia el mirar de lo mirado, y que por tanto desintegra la dualidad sujeto-objeto, es la del niño, y de ella se ha hablado en este capítulo, al amparo de los textos de la autora. En el primer apartado (*La infancia: un déjà écouté*), se ha tratado la infancia, estrechamente relacionada con el estar de los animales y la actitud poética, como un estado *prelógico* en el que uno no *es* nada, sino que simplemente *está*. La niñez se entiende, desde este prisma, como un espacio o un lugar de inocencia al que uno puede volver de vez en cuando a través de cierto entrenamiento de la mirada. La mirada del niño, y así lo leemos en *Bélgica*, es una mirada pura en el sentido de que no hay distancia y, por consiguiente, no extensión, sino intensión:

Miró como se mira por primera vez. Con intensidad. Sin juicio. No había entonces en ella elementos suficientes como para efectuar comparación alguna. No había reconocimiento. Imagino que nada había en ella salvo aquello que miraba y que ella no se diferenciaba de lo que miraba, ni del mirar tampoco. Presiento o imagino que su dicha fue la mejor manera que tuve nunca de amar. (*Bélgica*: 335).

Este entrenamiento óptico tiene que ver, en el caso de Maillard, con un ejercicio de atención y de escritura a través del cual se emprende un trabajo de conciencia centrado en la memoria, especialmente en el cuaderno *Bélgica*. Esta memoria, el antes-ahora del que habla la autora, le adviene por medio del sentido auditivo, como también describía Walter Benjamin en *Infancia en Berlín*. De este modo, la memoria resuena en

nosotros a partir de aquellos sonidos familiares, los de la infancia, que pueden despertar en nosotros una sensación gozosa, que nos remite a aquella *felicidad sin par* experimentada por Proust en la *Recherche* o al trastorno de alegría de Mersault en *La morte heureuse* de Albert Camus. Este gozo, que puede despertarse a partir del antes-ahora, no es en ningún caso el mismo gozo que antaño, sino una revivificación a partir de la imagen-sonido.

La memoria que busca Maillard no es la memoria ordinaria o conceptual, como definía Proust, la memoria-recuerdo, sino la memoria-sensación. Porque el objetivo de su escritura no es relatar hechos, y así lo muestra la disposición espacial de sus textos, sino sugerir el destello, despertar el gozo. Del gozo, que Maillard describe mediante la levedad del pájaro, hemos hablado en el segundo apartado (*El gozo: al filo del tiempo*). El estado gozoso es visto por Maillard como una ligera salida fuera del tiempo, como una atención plena a la intensidad del momento presente, al gesto, al instante-ya lispectoriano. Y este estado es, efectivamente, el propio del niño y del animal, que como leemos en la cita de Lispector que encabeza el capítulo, representan “el tiempo que no se cuenta”. Este es precisamente el escollo para el gozo: el tiempo. Porque, en el incesante balanceo pasado-presente, que es la herramienta que a partir de la repetición construye nuestra identidad, no hay lugar para el gozo porque el desdoblamiento, la vida pensada y contada, impide la unidad con lo que se vive. El *instante-ya*, el lugar del gozo, se convierte inevitablemente en un *ya-no* en el momento en que lo pensamos, lo juzgamos y, por tanto, lo perdemos. En este momento, escribe Maillard, emerge el cansancio, como la materia en física. Es el momento, entonces, de borrar las huellas o de cerrar las compuertas del *dentro*.

Hemos hablado, a partir del haiku de Santôka, de este estado placentero como *la vida no sabida*. En efecto, la eterna disyuntiva entre el ser y el saber es la que imposibilita la calma o el gozo, porque la distancia que exige la reflexión es incompatible con la atención felina al gesto. Así lo describía Maillard en un fragmento de *Husos*:

Y de repente, no, no sobrevivo: vivo. **Sin saber, como cuando se vive.** Sin darme cuenta. Me intereso. Un pueblo –y soy pueblo. Acogen –y me acojo. En la sonrisa. Simplemente. No soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza. Como la arena. El límite: el impulso del viento. La medida justa. Indudable. Compartida, nunca re-flexionada. O como el agua en la arena. Perdiéndose sin perderse. (*Husos*: 18, la negrita es mía)

Se perfila aquí una renuncia, un decaimiento de la disputa, un abandono de la discusión, utilizando las palabras de Nāgārjuna. Esta renuncia tiene que ver, y así se

desprende de la trayectoria textual y vital de Maillard, con el cansancio de la retórica y, especialmente, de la retórica que contribuye a afianzar el mí. Un mí que, como se ha visto, es fuente de aislamiento y de sufrimiento. Un mí que, constituido a través del reconocimiento, es el escollo fundamental para la compasión y el gozo. Y la compasión y el gozo están estrechamente vinculados porque la contemplación estética, gracias a la anulación de la implicación individual en aquello que observamos, es la que puede permitir una conexión universal –muy relacionada con la música–, placentera, con el objeto de atención, que no se diferencia ya de nosotros mismos y justamente por esto es gozoso:

El gozo está detrás de cada puerta, de cada paso, de cada encuentro, a pesar del cansancio, a pesar del cuerpo que se tensa para evitarlo. El gozo es visión, más acá, un poco retraída, un poco desde cierta distancia y, no obstante, adentro, en el mismo centro. El gozo es estar en mí estando en todos. Veo lo que son, veo más allá de ellos, veo lo que somos, dentro de ellos, os veo y es tan simple, todo es tan simple que **el gozo se confunde con la risa** (*Filosofía en los días críticos*, frag. 203: 143, la negrita es mía).

¿Qué queda cuando el lenguaje topa con sus propios confines? ¿Desde dónde hablar cuando la razón se ha desacreditado a sí misma? ¿Qué hacer después de la contradicción, después del cansancio? ¿Seguir hablando, entonces, desde el balbuceo? “Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites”, escribió Albert Camus en *El mito de Sísifo* (2006: 66). Este absurdo, impregnado de risa, parece ser también la respuesta maillardiana a esta constatación. Y es que la risa, sellada también en forma de poema en el MUR XL de Bruselas, puede ser al fin y al cabo gozosa, porque es la risa de todos, risa com-partida:

La risa es un arma defensiva,  
¡defendámonos pues!  
¿Dónde está el enemigo? (*Belgica*: 309)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> El gesto facial de la risa, como decía Darwin, surgió como arma defensiva, para enseñar los dientes ante una amenaza. En este sentido, Maillard afirma que la risa es un arma defensiva, un residuo del gesto del que hablaba Darwin (2013: 190). También en *La razón estética*, Maillard alude a este gesto como respuesta a una situación incómoda, en la que, como en el absurdo del que habla Camus en *El mito de Sísifo* (2006), surge la risa como reacción ante una contradicción con lo esperado: “La interpretación de Darwin no sería del todo incorrecta: la risa es una actitud de amenaza, o lo que queda de ella” (*La razón estética*: 126).

## CONCLUSIÓN

Pero hay siempre algo que nos engaña, siempre algún análisis que nos embota, siempre la verdad, aunque sea falsa, está más allá de la otra esquina.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

Empezaba esta tesis, guiada por la Esfinge, hablando del arte de formular preguntas como una actividad indisociable de la habilidad de crear problemas. Nos lo dice también Chantal Maillard cuando, tras su viaje textual –de Hainuwele a Cual, de la inocencia al cansancio de la metafísica–, afirma no estar segura de si se vive mejor con la pregunta en los labios (*Bélgica*: 155). Y nos lo decía diez años antes cuando escribía no querer ya apelotonar ideas, estas supuestas verdades que la mente excreta por miedo o por costumbre (*Filosofía en los días críticos*: frag.138: 101). Los labios que preguntan están, en efecto, abocados al desasosiego del que hablaba Pessoa, que sentenció la imposibilidad de escribir ninguna página que revelara nada, ni a sí mismo ni a los demás (2002: 166). Las náuseas pessoianas ante el pensamiento abstracto bien podrían ser las de Sartre ante los objetos que de repente se ponían a existir en su mano, o las de Darwin al contemplar la abrumadora presencia de una pluma en la cola de un pavo real. O el cansancio de Maillard al contemplar y decir la trayectoria de sus propios pensamientos. Porque “No puede la palabra –escribe la autora– evitar volver a velar lo que revela” (*Bélgica*: 146). No puede la pregunta, insisto, remitir a una verdad exterior a sí misma.

Siendo esto así, considero oportuno plantear estas conclusiones como un recorrido por las preguntas que, de la mano de Maillard, he reformulado y cotejado, no con sus respuestas, sino con otras preguntas. Asimismo, retomaré la hipótesis de la que partía para revisitarla y seguir exprimiéndola ahora en este falso final que siempre suponen las conclusiones de cualquier trabajo. El término *concluir* es, en efecto, un espejismo si convenimos con Italo Calvino que, haciéndose eco del personaje beckettiano de *Ohio Impromptu*, escribe que “por muy agotadas que estén las historias, por poco que quede por contar, todavía se sigue contando” (1988: 142). “Little is left to tell”, decía uno de los dos viejos de esta obra de Beckett. La sentencia presupone, claro está,

que, aunque quede menos por decir, seguiremos hablando, como aquel otro personaje, el Innombrable, que, si bien no desespera de poder callarse, no puede, sin embargo, no seguir. Porque

[...] es menester seguir, es cuanto sé, es menester seguir, no puedo seguir, voy pues a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, [...] allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir (2012: 222).

Sigamos. Sigamos hablando sin concluir del todo porque, si nos movemos en el terreno del comparatismo, cuyo fundamento es la relación, parece claro que fijarnos en un punto definido y definitivo supondría una contradicción esencial con la voluntad de construcción que se persigue. Por ello, voy a abordar estas conclusiones provisionales sirviéndome precisamente de un proceso relacional que posibilite ampliar o exceder el texto, *hipertextualmente*. Emplearé, para ello, unas cuantas imágenes que me van a permitir, por una parte, sintetizar lo dicho hasta ahora y, por otra parte, mostrar, una vez más, la naturaleza intertextual y metafórica de la propuesta de Chantal Maillard, indisociable de la experiencia, interdependiente y analógica, que ha implicado para mí la lectura de sus textos.

En la primera parte de esta tesis, planteaba una visión global de la idiosincrasia de la escritura de Chantal Maillard vertebrada a partir de tres ejes: la adscripción genérica de su escritura, la estructura interconectada de sus obras y, finalmente, la posición del lector y su papel determinante en la construcción de sentido(s). El objetivo de los tres capítulos ha sido el de explicar, mediante una reflexión acerca de aquellos aspectos de la obra relacionados con la coherencia ético-estética de la escritura de Maillard, el porqué del tipo de lectura realizada. Una lectura que se presenta, en la segunda parte, como una propuesta personal de viaje por los textos que ha estado condicionada por las características textuales que se han desgranado en la primera parte. En este sentido, el orden de lectura de las dos partes podría invertirse y leer, en primer lugar, el abordaje de los temas de lectura planteados y, en segundo lugar, la propuesta textual de Maillard. En cualquier caso, la motivación de esta estructura bipartita ha sido la de, pese a las evidentes limitaciones de la linealidad del estudio, mostrar que el pensamiento que transmite la autora estudiada exige un rastreo textual especial y espacial, y que esta actividad es la esencia misma del pensamiento que se transmite. En palabras de Deleuze

y Guattari, “no hay diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho” (2003: 11).

En capítulo 1, he hablado de la escritura de Maillard como una escritura del deslizamiento, con la dimensión de movilidad que implica el término. Me he referido a la imposibilidad de adscribir las obras de Maillard a un único género literario, incluso a un tipo único de discurso, como podrían ser el literario o el filosófico. La de Chantal Maillard es, en este aspecto, una escritura intersticial, que difumina las fronteras entre géneros, trasladando su propia obra de uno a otro y experimentando con ellos dentro de sus propios libros, en los distintos espacios físicos que le confiere a su escritura (intervalos, márgenes, subtítulos, etc.). El ejercicio de escritura funciona, para Maillard, como la selección de un ritmo particular que se acompasa con sus propias modulaciones senti-mentales. Senti-mentales porque siempre hablamos desde un punto personal concreto, desde un estado intransferible. De ahí la reivindicación que hace siempre la autora de la primera persona como el único plural honesto desde el que hablar, incluso cuando hablamos de filosofía:

Podría contar las cosas en tono impersonal, universalizar los hechos, las impresiones, al modo en que lo hace la filosofía. Pero la verdad es que no confío en que sean transferibles las vivencias y, en todo caso, no es honesto, nunca, hablar en plural cuando se habla de sí. Decir yo, al fin y al cabo, ya es un plural, el único lícito (*Filosofía en los días críticos*, frag. 217: 149).

Para Maillard, su actividad es la de escribir –en infinitivo, como en el poema extenso que sigue a *Matar a Platón*–, más que hacer Literatura, en mayúsculas y entendida como un ejercicio egoico. La escritura es, así entendida, como un pentagrama en la arena (*Bélgica*: 130) que no deberíamos, llevados por la tentación de permanencia, convertir en huella imborrable. La escritura es entonces resonancia, más que huella, como el eco de las notas cuando dejan de sonar, o como el piar de los pájaros, que sirve para relacionarse y no para significar. Una movilidad similar es la que nos presenta Jarbas Agnellis en su obra de literatura digital “Birds on the wires” en la que, a partir de una analogía cotidiana, imagina un pentagrama con una melodía cuyas notas son los pájaros pegados a los cables telefónicos.



Captura de pantalla de la obra “Birds on the wires”, de Jarbas Agnellis (disponible en <http://vimeo.com/6428069>)

Como los pájaros-notas de Agnellis, la escritura de Maillard se pretende migrante –circulando por los cercos, por los géneros, por los textos– y liviana –cada vez con menos carga conceptual, lingüística–. Por ello hablaba, en este primer capítulo, del punto de inflexión que supone *Matar a Platón* (2004), momento en que la escritura de la autora empieza con unos singulares subtítulos a desplegarse para simultanear tiempos, ritmos. Un ejercicio armónico, *a dos manos*, que tiene su continuidad en las notas al margen de *Husos* y en los intervalos de *Bélgica*. Estos experimentos textuales realizados por Maillard, lejos de ser un capricho o un ornamento estético, constituyen una puesta en escena de la denuncia de la verticalidad metafísica que plantea la autora.

Me he ocupado de esta puesta en escena en el capítulo 2, donde he tratado la estructura hipertextual de la obra, tanto desde un punto de vista microtextual (en el seno de los textos) como macrotextual (transversalmente entre todas las obras). La configuración de la obra exige que el lector sea un investigador, en el sentido más literal del término. Se nos impele a estudiar internamente las obras tratando de ver y recomponer las relaciones entre sus fragmentos, pero al mismo tiempo se nos insta a conectar los fragmentos que han sido trasvasados, de unas obras a las otras. La relectura es, a partir de aquí, no solo un requisito para ser un buen lector como afirmaba Nabokov, sino un imperativo insoslayable que nos conduce a una experiencia lectora en la que el propio ejercicio relacional nos da el mensaje: todo ocurre interdependientemente, no hay ni origen ni original. Lo muestra bien esta imagen reticular de Joaquín Ivars que encontramos en las páginas interiores de *Hilos*:



Ilustración de Joaquín Ivars en la página 189 de *Hilos*

Describir, vivir, conducir, decir, tentar, llorar, trazar, conmovir, detener, caer, entender... Todo forma parte de una trama, de la que da perfecta muestra un poemario como *Hilos*, por la que deslizarnos, por la que *ocurrir*. La obra de Maillard, efectivamente, *ocurre*, y lo hace para un lector que se convierte en juez y parte al mismo tiempo: se lo integra en la obra y, simultáneamente, parece ser el encargado de confeccionarla. Todo texto sucede en un momento particular y, en consecuencia, es un evento que tiene relación no solo con la textualidad interna, sino con la realidad; el texto es un hecho “mundano”, como diría Edward Said (2008: 15). He tratado esta cuestión en capítulo 3, donde, partiendo de la idea del texto como acontecimiento, he analizado el papel del lector en una obra de la que inevitablemente debe ser cómplice. Tan cómplice como lo es el espectador de la película *Funny Games* de Michael Haneke, que ejerce de detonante para la escritura de *Matar a Platón*, cuando Paul se gira hacia la cámara y le guiña el ojo:



Paul girándose hacia la cámara en *Funny Games*, de Michael Haneke (1997)

Este gesto apelativo y provocativo es una buena metáfora para hablar de la cuestión del placer estético, a la que también me he referido en este tercer capítulo. A partir de la distinción entre las emociones ordinarias –las que provienen de la identificación personal con lo observado– y las estéticas –las que permiten experimentar sensación de goce en la contemplación del engarce, de la construcción–, Maillard reflexiona sobre la función de la representación en la formación de conciencias colectivas. Por una parte, y siguiendo los postulados de la teoría estética india del *Rasa*, la contemplación de la representación permite, al no sentirnos afectados directamente por lo que observamos, no solo obtener el placer del como-si, sino experimentar compasión; una compasión que resulta de la conexión con la universalidad de las emociones representadas. Por otra parte, este ejercicio de observación, proyectado a la propia mente como hace Maillard, actúa también como estrategia de desidentificación y, por tanto, como herramienta contra el dolor de quien se simbiotiza con sus pensamientos, con sus estados. Vistos así, estos estados senti-mentales –para los que Maillard utiliza la metáfora de los husos y los hilos– son también hechos estéticos, observables y, en consecuencia, potencialmente placenteros. Lo que vemos representado, aunque la *función* –término que, curiosamente, amalgama el sentido de representación y el sentido de utilidad – sea única y exclusivamente para nosotros mismos, puede ser gozoso. Y la metáfora, de la que se sirve constantemente Maillard como herramienta estética y de investigación, es fuente de gozo en el momento en que es reconocida y comprendida por parte de un lector particular.

Del placer de la representación, hemos llegado al placer de la escenificación del propio sujeto, metaforizado también y, por tanto, puesto en el escenario para su observación. De un modo paralelo, gracias a la *mise en abyme* que observamos como lectores en la que Maillard ejerce como escritora, nos vemos también abocados al placer del reconocimiento del entramado metafórico que ella misma dibuja para hablar de su ejercicio de conciencia y de observación. Y es que el lector reconoce en la lectura de los textos maillardianos un conjunto de metáforas que se van repitiendo y de-formando y que, como justifico en la primera parte de la tesis, van calando en nosotros a través de la estructura que la autora le concede a su obra. Las repeticiones, las variaciones, las interpelaciones, las contradicciones, los huecos, etc. se erigen, en este aspecto, en una estrategia textual que determina la comprensión y la atribución de sentido(s) a estas metáforas. Algunas de estas metáforas –respondiendo a la elección personal de quien

escribe— son las que, en la segunda parte de la tesis, se han presentado como eje vertebrador de la lectura de la obra.

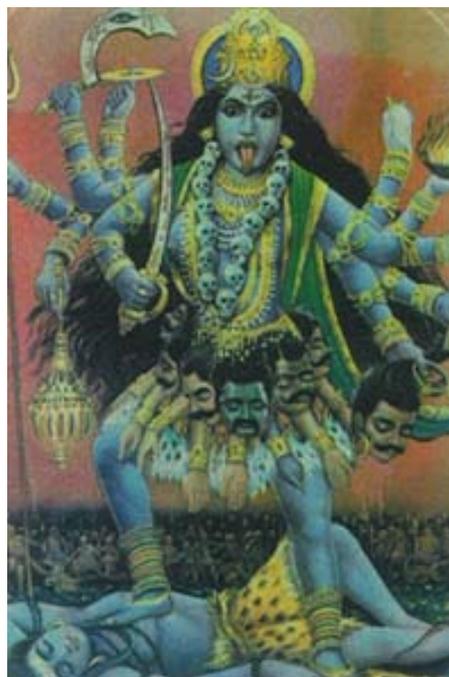
De muros y castillos hablaba en el capítulo 4, haciendo referencia a la solidez en la que creemos cuando convertimos los conceptos —condicionados por la estructura del lenguaje— en estatuas aplastantes, según diría Nietzsche. La escritura de Maillard está escrita en este sentido *contra* el lenguaje, tomando este *contra*, como explica ella misma en *Contra el arte y otras imposturas*, en el doble sentido: porque lidia con el lenguaje y porque, a su vez, no puede más que apoyarse en él, servirse de él. Más honesta es, para Maillard, la actitud del que es capaz de ver el ejercicio de construcción detrás de los muros, aunque inevitablemente edifiquemos nuevos castillos de palabras al hablar sobre ello. De ahí que contrapusiera, en este capítulo, la actitud del sofista, que como la Esfinge actúa a modo de encantador de serpientes, con la del filósofo, que aspira a una verdad olvidando que esta, como los muros, ha sido construida.



Trozo del muro XI, en Bruselas

Que la palabra no se solidifique. Que no se erija en castillo en el que atrincherarnos. Precisamente por esto Maillard somete la palabra a un ejercicio de disección y de sospecha constante, para que en vez de ser muro, se convierta en peldaño, como diría Rilke. Esta palabra-peldaño mediante la que seguir hablando, siendo muestra de nuestro instinto de ficción, actúa más para Maillard como herramienta de autodesacreditación que como portadora de verdades: “Escribir / para confundir las palabras / y que las cosas aparezcan” (*Matar a Platón*: 82). Si el lenguaje solo puede reflejar, en la línea wittgensteiniana, lo que en él se refleja, entonces la palabra habrá de actuar a modo de *antivirus* para sí misma o, como nos lo muestra Maillard en muchas obras, como conjuro, con el poder de evocar y convocar la colectividad que conformamos entre todos.

Uno de los males contra los que conjura Maillard a lo largo de su obra es, como he tratado en el capítulo 5, el mal de querer. Motor de apego y de confusión del fuego con su combustible, de la energía de amar con el ser hacia el que la dirigimos, el deseo es visto como una fuente de apego al objeto y, por tanto, de sufrimiento, como se ha sostenido siempre desde corrientes orientales, como el budismo o el taoísmo. En este aspecto, Maillard tiene predilección por una conjuradora en particular: Kālī, esa diosa hindú asociada a la oscuridad y a destrucción de todas las formas y colores y que, según Maillard, ha de ser utilizada como herramienta contra los deseos insatisfechos.



Kālī pisando el cuerpo dormido de Śiva (India: 806)

La insatisfacción es, en realidad, la consecuencia inevitable de toda esperanza cuando la voluntad está volcada en un objeto, que se quiere retener. Cuando se cree alcanzar lo que sencillamente era un pretexto –nunca salvaremos el abismo entre dos seres–, necesariamente habremos de buscar otro objetivo. Y es que la razón de ser del deseo es perpetuarse como tal y, para ello, necesita estar permanentemente insatisfecho, necesita ser siempre *necesario*. La voluntad transitiva, dependiente de un *algo* esperado o querido, es, desde esta perspectiva, lo que se quiere aniquilar en aras de una libertad intransitiva, como la de Kālī, que es capaz de arder en sí misma. Erradicar la esperanza, querer menos, es una ambición que planea en los textos maillardianos. Pero decir *ambición* es evidente situamos al filo de la contradicción: ¿no es la ambición ya una afán por *algo*, una esperanza? ¿No es la propia escritura un acto esencialmente voluntarioso? En el caso

de Maillard, hay efectivamente un deseo que permanece, el de observar su propia conciencia, que persiste obra tras obra. Está dispuesta a desprenderse de todo, salvo de la mirada, de la voluntad de ver este mismo desprendimiento, la voluntad de espectadora: “Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo” (*Husos*: 41).

Fruto de la observación de este desprendimiento, es la metáfora de los husos y los hilos, a través de la cual he desarrollado el capítulo 6. A partir de un cuestionamiento de la idea de sujeto como algo de lo que podemos ser directamente conscientes y que se sitúa fuera de nosotros –que guía, por tanto, nuestras acciones–, he estudiado la obra de Maillard desde este prisma. El sujeto, uno de los blancos a los que apunta Maillard con más insistencia, no se sitúa según la autora fuera de la mente sino dentro de ella: no somos los que pensamos, sino que somos lo pensado. Los pensamientos, que fluctúan según nuestras modalidades anímicas (los husos), nos van conduciendo de un lado a otro a través de temas (hilos) que, por medio de una ilusión de continuidad basada en la repetición y la identificación con estos mismos temas-pensamientos, nos hacen creer en la existencia indiscutible de un sujeto que los dirige. Sin embargo, este mí, por utilizar el término empleado por Maillard, no es más que una concatenación de pensamientos interrumpidos que nunca se suceden al mismo tiempo y, por tanto, no es un valor permanente al puedan remitirse. En esta búsqueda, marcada por la voluntad de desapego –en el mí se aloja el sufrimiento– Maillard acaba topando siempre con el propio lenguaje, pues se percata de que, si es la estructura del lenguaje (sujeto-verbo-predicado, en el caso de las lenguas romances) la que condiciona la realidad, es el lenguaje lo que habrá que vaciar. De ahí el proceso de *nadificación* al que somete Maillard su propia escritura. El cometido a partir de ahí: menguar la escritura para menguar el mí, para convertirlo en ese personaje de ecos beckettianos, que recorre un paisaje en ruinas con una maleta vacía:



Portada del libro *Cual*, en la edición de 2009

Aborrecida la metafísica, *nadificado* el propio lenguaje —el que pretende apuntalar verdades—, este personaje, nos dice Maillard, anuncia el fin del psicoanálisis y el inicio de la compasión. Y es que la desnudez lingüística es la consecuencia textual inevitable de la desnudez del yo, del derrumbamiento de la individualidad como valor. Este vaciamiento de lo propio permite habitar el mundo, habitar los otros, asumiendo lo que no creíamos ser, asumiendo el *nos* que el capitalismo, en todas sus formas, ha enterrado. De hecho, la sociedad de consumo necesita individuos diferentes, que se comparen entre sí y que no sientan lo ajeno como una parte propia sino como una otredad que, como tal, no les concierna. Por ello, Maillard aboga por poner la sordina al excesivo ruido metafísico que ha ensordecido el sonido del mundo. Porque se ha hablado demasiado, porque la verborrea de las abstracciones nos ha atrincherado en la muralla del yo, nos ha vencido, porque “más fácilmente se conquista un pueblo convenciéndolo con abstracciones que sometiéndolo con las armas” (*Adiós a la India*: 41). Porque lo más seguro es que algunas ideas, esas que ya no quiere amontonar Maillard, “maten además de distraer” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 179-180).

Cual lleva una maleta vacía. Y se ríe. No me atrevería a decir, sin embargo, que su risa sea inocente, sino más bien consecuencia de una comicidad trágica, de una revelación lógica después de la estampida. En cambio, el otro alterego de Maillard, Hainuwele, no llevaba ninguna maleta, porque habitaba el mundo desde una inocencia similar a la de los niños. Los niños, como los animales, tampoco acarrear ninguna maleta. Y es que la reflexión, este re-conocimiento imprescindible para que tengamos conciencia de una identidad propia, no existe en los niños y los animales y, por tanto, no les impide habitar las cosas del mundo como si formaran, con ellas, una sola extensión. De ello he hablado en el capítulo 7, donde he tratado justamente este tipo de mirada que no diferencia el mirar de lo mirado, el estar del ser, el conocer del vivir. He revisado los textos en los que la autora dirige su observación a este estado *prelógico*, gozoso, donde no éramos sino que simplemente estábamos, y la vida no era ni sabida ni pensada ni contada, sino vivida.



Chantal Maillard niña con su perro Toby, en el álbum de fotos de *Bélgica*

El niño vivía en el *antes*. Antes del primer error, como dice Maillard. Antes de la enajenación que se produce inevitablemente con la distancia telescópica con la que juzgamos y nos separamos de lo que ocurre y de los demás, con quienes ocurrimos a un tiempo. Al fin y al cabo, como dice un aforismo del poeta valenciano Joan Fuster, “Pensa –sobre tu mateix, sobre el món, sobre qualsevol cosa–, i et sentiràs distint dels altres: la reflexió aïlla” (2002: 73). El problema, y así lo advierte Maillard tras su camino por la escritura, visto por ella como “el largo camino que se recorre desde la no-escritura hasta la última no-escritura” (en Kuffer, 2005: 72), es un problema de incompatibilidad de tiempos. No podemos, efectivamente, experimentar el gozo allí donde no ocurre: en la mente, en la conciencia. No puede dar cuenta del gozo, en tanto que ello supone un juicio mental, quien lo está viviendo. “No tenemos tiempo para ser nosotros mismos. Sólo tenemos tiempo de ser felices”, decía Mersault de *La morte heureuse* (Camus, 1971: 61). De ahí la necesaria renuncia, incluso a la propia conciencia, que plantea Maillard, especialmente en sus últimos textos. Una renuncia que habrá de pasar por un vaciamiento del lenguaje y por una revalorización de la palabra en su dimensión de conjuro, de silencio, de música, com-partida, hacia fuera, y ya no re-flexionada, hacia

dentro. Como el sonido amniótico de la lengua materna en la niñez. Como el habla de los pájaros. Con el abandono de la disputa, como diría Nāgārjuna, finalmente, dejaremos de entorpecer con falsos dilemas esfíngeos el mero *estar*, el gesto felino atento a lo inmediato, la mirada sin juicio del niño, la pertenencia, no al *ser*, sino al pueblo:

Y de repente, no, no sobrevivo: vivo. Sin saber, como cuando se vive. Sin darme cuenta. Me intereso. Un pueblo –y soy pueblo. Acogen –y me acajo. En la sonrisa. Simplemente. No soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza. Como la arena. El límite: el impulso del viento. La medida justa. Indudable. Compartida, nunca re-flexionada. O como el agua en la arena. Perdiéndose sin perderse. (*Husos*: 18).

Hasta aquí el recorrido lingüístico-visual por la temática planteada en esta tesis. Es el momento ahora de recuperar la hipótesis que planteaba al inicio para tratar de actualizarla aquí con el equipaje del que dispongo en este momento. Afirmaba, al empezar este estudio, que la estructura de la obra de Chantal Maillard es indisociable del pensamiento que transmite y que ello está logrado mediante una coherencia ético-estética que enmaraña al lector como cómplice (de)constructor. Con la estructura del estudio, he pretendido mostrar, más que demostrar, esta misma hipótesis. Los recorridos de lectura que se han presentado son, en este sentido, el fruto y el resultado de la manera en que están configurados los textos de Maillard. La hibridez genérica de la que se ha hablado ha exigido que los textos de Maillard se atravesaran de forma entremezclada, sin agruparlos según el género (poemarios, diarios, incluso ensayos), ni según el libro entendido como objeto aislado. Por otra parte, la estructura hipertextual de la obra, íntimamente ligada con la imposibilidad de remitirnos a un original que nos preceda, ha obligado a penetrar los textos, internamente y entre ellos, resiguiendo y persiguiendo las versiones que, como fugas, Maillard nos va ofreciendo con sus repeticiones, contradicciones, interpelaciones, etc. La estructura fragmentaria y descentralizada de la obra es paralela, en este aspecto, a la estructura interrumpida, discontinua, que Maillard atribuye a nuestro modo de pensar. Esto es, si pensar es atravesar husos, hilándonos de un estado a otro, el proceso de lectura al que nos invita es el mismo: atravesar textos, hilándonos como lectores – transformándonos, por tanto, y viendo cuestionada nuestra propia naturaleza unitaria–, de un fragmento a otro, perdiéndonos en los márgenes de los márgenes. Las palabras, en la obra de Maillard, *ocurren* más que *demuestran* porque pretenden, en una suerte de proceso de *desmurificación* y *lenguajecidio* –permítanseme los neologismos–, predicar con el

ejemplo. La desidentificación de los contenidos mentales que persigue Maillard, en su singular amalgama de las enseñanzas orientales con la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna (*Contra el arte*: 298), se traduce en una práctica textual que intenta ser coherente con lo que postula: pretende hacer con las palabras lo que estas dicen. A través de un proceso de desapego, plasmado en la movilidad que nos ofrece la lectura de su obra, Maillard parece querer empequeñecer la letra, utilizándola para mostrar como ilusión lo que supuestamente refleja, por poder, así, asumir la levedad del pájaro, su aleteo sin causa. Para menguar. Para menguarnos.

Hablaba, en la introducción de este estudio, del ejercicio de la lectura comparada como un ejercicio de *metabilazón*, un intento de conectar unos textos que, en sí mismos y respondiendo a la propia etimología del término, ya son producto de una interrelación móvil, inconclusa. Tan inconclusa como es la muestra que aquí he ofrecido y que dejo abierta para futuras investigaciones y para una implementación digital que permita visualizar y ampliar la lectura propuesta. Una lectura que vuelvo a reivindicar ahora, recuperando de nuevo las palabras de Montaigne, “como la medida de mi vista, no de las cosas” (2007: 589). Era también Montaigne quien, hablando de sus escritos como un compendio de préstamos, decía que a lo sumo podía aspirar a que el lector, leyéndolo a él, diera un golpe a Plutarco en su nariz o que escarmentara injuriando a Séneca en sus textos (2007: 585). El viaje por los textos de Maillard que aquí se ha planteado y que es el resultado provisional de mi experiencia de lectura y de investigación no ha pretendido desvelar ninguna verdad sobre ellos, sino contribuir con mi aportación personal a futuras investigaciones, mediante los préstamos que han configurado una suerte de *Maillard-en-mí* o *Maillard-para-mí*. Lo que aquí se ha presentado: una mirada de las cosas, en ningún caso las cosas mismas. La verdad, aunque desmantelada como falacia, la seguiremos buscando como un punto al que ir y al que nunca llegar. *Más allá de la otra esquina*.



# BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía primaria

### A) Libros

MAILLARD, Chantal y AGUADO, Jesús: *Semillas para un cuerpo*, Soria: Diputación provincial, 1987.

MAILLARD, Chantal: *El Monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga, 1990.

— *La otra orilla*, Sevilla: Qüasyeditorial, 1990.

— *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona: Anthropos, 1992.

— *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, Madrid: Tecnos, 1993.

— *La razón estética*, Barcelona: Laertes, 1998.

— *Poemas del té*, Benarés: Libros de Benarés, 1998.

— *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid: Akal, 2000.

— *Conjuros*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2001.

— *Filosofía en los días críticos*, Valencia: Pre-Textos, 2001.

— *Matar a Platón*, Barcelona: Tusquets, 2004.

— *Diarios indios*, Valencia: Pre-Textos, 2005.

— *Lógica borrosa*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2005.

- *Poemas a mi muerte*, Madrid: Ediciones la Palma, 2005.
- *Husos. Notas al margen*, Valencia: Pre-Textos, 2006
- y O.PUJOL: *Rasa. El placer estético en la tradición india*, Barcelona: Indica Books, 2006.
- *Hilos*, Barcelona: Tusquets, 2007.
- *En la traza. Pequeña zoología poemática*, Barcelona: Breus CCCB, 2008.
- *Adiós a la India*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2009.
- *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia: Pre-Textos, 2009.
- *Hainuwele y otros poemas*, Barcelona: Tusquets, 2009.
- *La tierra prometida*, Barcelona: Milrazones, 2009.
- *Cual*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2009.
- *Bélgica*, Valencia: Pre-Textos, 2011.
- *Polvo de avispas*, Málaga: El árbol de Poe, 2011.
- *Balbucesos*, Málaga: El árbol de Poe, 2012.
- *Poemas tempranos*, Musa a las 9, 2012.
- *India*, Valencia: Pretextos, 2014.
- *La baba del caracol*, Madrid: Vaso roto Ediciones, 2014.

## B) Ediciones, traducciones y prólogos

MICHAUX, Henri (2000): *Escritos sobre pintura* (Edición, traducción y prólogo de Chantal Maillard), Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

VV.AA. (2001): *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, (edición a cargo de Chantal Maillard), Barcelona: Kairós.

SANTÔKA, Taneda (2006): *El monje desnudo. 100 haikus*. Edición y traducción de Vicente Haya, Akiko Yamada, José Manuel Martín Portales. Prólogo de Chantal Maillard, Madrid: Miraguano Ediciones.

MICHAUX, Henri (2008): *Retrato de los meidosems* (Edición, traducción y propuesta de lectura de Chantal Maillard), Valencia: Pre-Textos.

DANIÉLOU, Alain (2009): *Dioses y mitos de la India* (Prólogo de Chantal Maillard), Girona: Atlanta.

## C) Artículos y colaboraciones en libros colectivos<sup>67</sup>

MAILLARD, Chantal: “María Zambrano y lo divino”, *Jábega*, 46 (1984), 76-84.

— “Filosofía y poesía o los límites del tiempo: Trazos de María Zambrano y Emilio Pardo”, *Jábega*, 50 (1985), 223-226.

— “Ideas para una fenomenología de lo divino en María Zambrano”, *Anthropos: Boletín de Información y documentación*, 70-71 (1987), 123-127.

---

<sup>67</sup> Muchos de los artículos referenciados aquí, publicados en revistas científicas o en periódicos, así como conferencias pronunciadas en congresos o seminarios, han sido recogidos y modificados por Maillard para ensayos como *La razón estética* (1998), *Contra el arte y otras imposturas* (2009), o *India* (2014). A su vez, algunos de los textos de *Contra el arte y otras imposturas* han sido recuperados también en *India*. Cuando se trata de artículos recopilados y reformulados para estos ensayos, así se indica en la referencia correspondiente.

- “Apuntes sobre el cuerpo: lectura sobre María Zambrano”, *Jábega*, 65 (1989), 54-57.
- “María Zambrano y el Zen”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 490 (1991), 7-20.
- “Una cuestión de estética india. El grito del pájaro krauñca (de Karuna a santarasa)”, *Abolays*, 2, Sevilla: Editorial Kronos, 1990 [*India*, p. 283].
- “Acerca de la razón poética”, en María Fernanda Santiago Bloaños y Mercedes Gómez Blesa (coords.): *María Zambrano: el canto del laberinto*, Diputación Provincial de Segovia, 1992, 73-78.
- “La verdad del discurso y el discurso de la verdad”, *Actas Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, texto y Comunicación Cádiz 9, 10, 11 de diciembre de 1993*, Vol. 2 (1994), 342-345 [*La razón estética*, 155-167]
- “Cuerpos imaginarios y cuerpos imaginados”, *Er: Revista de filosofía*, 17-18 (1995), 9-24 [*La razón estética*, 169-191].
- “La sonrisa del gato Cheshire. La salvación por la ironía”, en Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (coord.): *La memoria romántica*, 1997, 107-118 [*La razón estética*, 33-54].
- “Metáfora”, en A. Ortiz-Osés y P.Lanceros (dir.): *Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, 516-525.
- “Salvar las fronteras”, *Microfisuras* (Vigo), 5 (1998) [*Contra el arte*, 223-233].
- “Lugares sagrados. El espacio sonoro de la India”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de cultura*, 34-35 (1998), 78-86 [*Contra el arte*, 235-249]
- “Las mujeres en la filosofía española”, en Iris. M. Zavala (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. V (del s.XIX a la actualidad), Barcelona: Anthropos, 1998, 267-296.

- “El poder de la Diosa Oscura. La mujer y lo femenino en India”, *Sarasvati. Estudios de Oriente- Occidente para impulsar un renacer humanista*, 2 (1999),55-70  
[“Diosas y esclavas. Función simbólica y social de la mujer en la india”, en *Contra el arte*, 251-274].
- “La ciencia como ficción o Sócrates ejercitándose en la música”, *Nómadas: revista crítica de las ciencias sociales y jurídicas*, 0 (1999).
- “La razón estética”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de cultura*, 36 (1999), 132.
- “Emociones estéticas”, *Thémata: Revista de filosofía*, 25 (2000), 49-53 [*Contra el arte*, 61-72].
- “Allá por el siglo XIX”, *Guadalimar: Revista bimestral de las artes*, 155 (2000), 10-11.
- “Ideas bajo llave”, *El País* (29-12-2001)  
[http://elpais.com/diario/2001/12/29/babelia/1009586371\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/12/29/babelia/1009586371_850215.html)
- “El mundo como objeto estético”, *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, 3 (2001), 225-236.
- “Tener el azúcar bajo llave: palabras para Eva”, *Arte y parte: revista de arte – España, Portugal y América*, 38 (2002), 70-74.
- “Secretos y misterios”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 52 (2002), 39-44.
- “Sobre el dolor”, *Humanitas. Humanidades Médicas* (2003),vol.1,4,2003,353-360  
[*Contra el arte*, 123-136]
- “La recuperación del saber enigmático”, *Thémata: Revista de filosofía*, 31 (2003), 119-128.
- “Una cuestión de lenguaje”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 9 (2003), 89-96  
[“Cuando amar y pensar son dos cosas distintas”, en *India*, 453-461]

- “Los mundos de Buda”, *El País* (19/08/2004)  
[http://elpais.com/diario/2004/09/18/babelia/1095463036\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/09/18/babelia/1095463036_850215.html)
- “¿Cree usted en Dios?”, *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, 19 (2005), 7-10  
 [Contra el arte y otras imposturas, 177-192].
- “Desde la ignorancia”, en Óscar Pujol y Amador Vega Esquerria (coord.): *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Barcelona: Trotta, 2006, 113-128 [Contra el arte y otras imposturas, 157-176].
- “El guiño”, *El País* (09-08-2008),  
[http://elpais.com/diario/2008/08/09/babelia/1218238750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/08/09/babelia/1218238750_850215.html).
- “La verdad del discurso. Nagarjuna”, *El País* (25-08-2007),  
[http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997429\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997429_850215.html)  
 [India, 743-745]
- “Cinco ratones ciegos: la educación como violencia o acerca de la enseñanza de la filosofía en la Universidad”, *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 3 (2007), 17- 21  
 [Contra el arte y otras imposturas, 209-220].
- “Eso que dice yo”, en M.Casado (ed.): *Rimbaud, el otro*, Madrid: Editorial Complutense, 2008, 9-15.
- “Poesía y pensamiento”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10 (2009), 50-52.
- y E. LÓPEZ-MENCHERO: “Mur XL”, *Revista de Occidente*, 345 (2010),  
 111-116 [Bélgica, 307-310].
- “La India globalizada: ¿quién gana y quién pierde?”, *El País* (13-04-2012),  
<http://blogs.elpais.com/tormenta-de-ideas/2012/04/la-india-globalizada-quien-gana-y-quien-pierde-la-india-ha-ejercido-desde-siempre-en-los-occidentales.html>  
 [Epílogo de India, 777-799].

- “Los límites de la razón”, *Babelia, El País* (19-06-2010), 16.
- “Palabras que respiran”, *Babelia, El País* (10-04-2010), 4.
- “Indignación”, *El País* (15-10-2011),  
[http://elpais.com/diario/2011/10/15/babelia/1318637533\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/15/babelia/1318637533_850215.html)
- “La indignación”, en F.Duque y L.Cadahia (eds.): *Indignación y rebeldía*, Madrid: Abada Editores, 2013, 33-56.
- “¿Es posible un mundo sin violencia?”, en F.M. Pérez Herranz (coord.): *La cólera de Occidente: Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*, 2, Madrid: Plaza y Valdés España, 2013, 177-194.

## D) Entrevistas

- ARROYO, Francesc (2011): “Mi escritura es un ejercicio de conciencia”, en *El País*, 16-07-2011, [http://elpais.com/diario/2011/07/16/babelia/1310775145\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/16/babelia/1310775145_850215.html)
- GIORDANI, L., BORRA, A. y GÓMEZ, V. (2010): “El no saber cargado de compasión. Conversación con Chantal Maillard”, en *Manuales de instrucciones*, 7/II.
- BLANCO, M. Luisa (2007): “Yo creo que corazón ya no tengo”, en *Babelia, Suplemento Cultural de El País*, 16 de junio de 2007, pp. 2-3.
- BUJALANCE, Pablo (2011): “Bastantes palabras hay...”, en el *Diario de Málaga Hoy*, 17 de junio de 2011,  
<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1001106/bastantes/palabras/hay/ya/mundo/como/para/anadir/mas/inutilmente.html>
- (2014): “Tendemos a creer que somos algo muy distinto de la máquina, pero no es así”, *Diario Málaga Hoy*, 06-04-2014,

<http://www.malahoy.es/article/ocio/1745751/tendemos/creer/somos/algo/muy/distinto/la/maquina/pero/no/es/asi.html>

CONSUEGRA, Cristina (2011): Entrevista con Chantal Maillard, en *Paradigma, Revista universitaria de Cultura*, 10.

KUFFER, Paula (2005): “La escritura es un viaje”, en *Revista Quimera*, 259-260, 66-75.

GUZNER, Susana: “Es más fácil controlar los sueños que la propia vida”, en <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm>.

HERNANDO, Alberto (2014): “Escribo para que el agua envenenada pueda beberse”, en *Lateral: Revista de Cultura*, 114, p. 19.

MARTÍN, Lucas (2008): “La poesía no existe, lo que hay son poemas y actitud”, en *La Opinión de Málaga*, 05-07-2008, p. 42.

MARTÍN GIJÓN, Mario (2014): “India es el extravío necesario”, en *Quimera: Revista de literatura*, 366, pp. 5-7.

MARTÍNEZ, M. (2007): “No creo en la poesía como forma de vida, no me gustan las Grandilocuencias”, *Diario Sur*, 06-05-2007, [http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia\\_20070506.html](http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia_20070506.html)

CORTÉS, Rafael (2006): “Lo que duele duele menos si se proyecta fuera”, en *Diario Sur*, 21-06-2006, <http://www.diariosur.es/pg060621/prensa/noticias/Cultura/200606/21/SUR-CUL-236.html>

— (2004): “No hay nada más nocivo que quedarse atrapado entre las propias fronteras intelectuales”, en *Diario Sur*, 09-10-2004, pp. 74-76.

COTTA, Charo (2005): “La religión es una estrategia contra el miedo a la muerte”, en

*Revista del Domingo*, 30-01-2005.

RAMÓN, Esther (2009): “Tejer el grito: una teoría del conocimiento”, en *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, pp. 53-55,  
<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=304>

## **Bibliografía sobre Chantal Maillard**

### **A) Estudios**

AGUIRRE DE CÁRCER, Nuño (2012a): *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid

— (2012b): “Málaga-Benarés-Bélgica: un recorrido por la obra de Chantal Maillard”. Conferencia presentada en el Instituto Cervantes de Nueva Dehli, 19 de enero de 2012.

— (2013): “Chantal Maillard y la india”, en *Papeles de la India* Vol. 42, 2, 1-35.

CASADO, Miguel (2004): “La conducta de escribir. (Una lectura de Chantal Maillard)”, en *Ínsula*, 695 (2004).

GARCÍA, Concha (2012): “Hilos”, en *Asomos de luz*, Madrid: Amagord, 155-158.

GÓMEZ GARCÍA, Sergio (2012): “Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 45, 169-190.

MAQUEDA, Eugenio (2009a): “Poética y estética en Matar a Platón”, en *Revista digital Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

— (2009b) “Contra el arte y otras imposturas de Chantal Maillard”, en *Revista digital Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

- NIETO ALARCÓN, Lola (2009): *En la trama del lenguaje. Apuntes para la escritura de Husos e Hilos de Chantal Maillard*, Universidad de Barcelona.
- (2011): “Animal de extraño nombre, entraña estirpe. Una poética para la escritura de Chantal Maillard”, en *Revista Digital Omnibus* 36,  
<http://lostinmarienbad.blogspot.com.es/2011/06/animal-de-extrano-nombre-entrana.html>
- (2012a): “Balbucear es hablar márgenes. Una perspectiva derridiana para la escritura de Chantal Maillard”, *Caleidoscopio. Panfleto cultural heterogéneo*,  
[www.caleidoscopio.net](http://www.caleidoscopio.net).
- (2012b): “Cantar haikus: Correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski”, *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 2, 115-137.
- (2013a): “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, 2. Málaga, 375-298.
- (2013b): “La memoria sonora” en *Las Nubes, revista digital*,  
[http://www.ub.edu/las\\_nubes/critica/articulos/maillard.html](http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/maillard.html)
- (2013c): “Siamesas”, en *Kokoro, revista digital*,  
<http://revistakokoro.com/siamesas.html>
- ROMANO, Marcela (2007): “Ensayo sobre el fragmento: 4 inéditos de Chantal Maillard”, *Adarve* 2, *Revista de crítica y creación poética de la Universidad de Jaén*, p.7 y ss.
- SABADELL NIETO, Joana (2011): “Otras lógicas vendrán, distintas a ésta...”, en *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*, Icaria: Barcelona, 201-221.

TRUEBA, Virginia (2007a): “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”, en *Políticas del deseo*, Icaria: Barcelona, 145-168.

— (2007b): “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke”, en *La Nueva Literatura Hispánica*, Vol. 11, 121-189.

— (2009a): “Volver a las palabras (sobre *Hilos* de Chantal Maillard)”, en *Salina: revista de lletres*, 23, 191-200.

— (2009b): “De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85, 385-406.

## **B) Reseñas**

AGUADO, Jesús (2004): “La República de Chantal Maillard”, en *La Opinión de Málaga*, 10 de octubre de 2004.

ARNAS CORONADO, Miguel (2007): “Hilos, de Chantal Maillard”, en *Adamar. Revista de Creación*, 37.

BLESA, Túa (2010): “La Tierra prometida”, en *El Cultural de El Mundo*, 15-01-2010, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/26468/La\\_Tierra\\_prometida\\_Hainuwele](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26468/La_Tierra_prometida_Hainuwele).

CLAPÉS, Antoni (2004): “L’anècdota sobre la que se sustenta el llibre de Chantal Maillard Matar a Platón”, en *Diari Avui*, 28 de octubre 2004, <http://chantalmaillard.com/resenas/avui.pdf>.

COLINAS, Antonio (2014): “India”, en *El Cultural de El Mundo*, 11 de abril 2014, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/34474/India](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/34474/India).

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2007): “Fragmento y trama”, en *ABC 797* Semana del 12 al 18 de mayo.

- GRANDE, Guadalupe (2004): “El diverso rostro de la poesía”, en *Revista de Crítica Cultural*, 361, p. 32.
- HERNANDO, Alberto (2007): “La urdimbre de sentir y pensar”, en *Letras Libres*, <http://www.lettraslibres.com/revista/libros/hilos-de-chantal-maillard>.
- MASSOT, Josep (2010): “Poesía para salvar a los animales”, en *Creadores Extranjeros en Barcelona*, 4, La Vanguardia, 02-01-2010, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100102/53859250826/chantal-maillard-publica-una-plegaria-poetica-en-favor-de-las-especies-en-extincion.html>
- MELLADO, Sergio (2007): “Un adiestramiento de la memoria”, en *El País Andalucía*, 25 de mayo 2007, [http://elpais.com/diario/2007/05/25/andalucia/1180045350\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/05/25/andalucia/1180045350_850215.html)
- OCAÑA, Enrique (2002): “Filosofía en los días críticos. Diarios”, en *El Cultural de El Diario El Mundo*, 8 de mayo de 2002, <http://www.elcultural.es/revista/letras/Filosofia-en-los-dias-criticos-Diarios/4720>
- PARDO, José Luis (2002): “Días de guardar”, en *Babelia, El País*, 11 de mayo de 2002, [http://elpais.com/diario/2002/05/11/babelia/1021072636\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/05/11/babelia/1021072636_850215.html).
- PRIETO DE PAULA, Ángel (2006): “Observar al que observa”, en *Babelia, El País*, 18 de febrero de 2006, [http://elpais.com/diario/2006/02/18/babelia/1140221842\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/02/18/babelia/1140221842_850215.html)
- QUINTO, Raúl (2011): “Los laberintos de la memoria”, en *Quimera*, 76.
- WILKINS, Juan Cobo (2002): “Contrarios en armonía”, en *Babelia, El País*, 23 de febrero de 2002, [http://elpais.com/diario/2002/02/23/babelia/1014425427\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/23/babelia/1014425427_850215.html)

## Bibliografía secundaria

ARNAU, Juan (2005): *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México: Fondo de Cultura Económica, México

— (2007): *Antropología del budismo*, Barcelona: Kairós.

ASTRADA, Carlos (1970), *Heidegger: de la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*, Buenos Aires: Juárez.

BAJTÍN, M. (2009): *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI.

BARTHES, Roland (2007): *El placer del texto / Lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI España Editores.

— (1973): *El grado cero de la escritura / Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

— (1970): *S/Z*, Paris: Seuil.

BATAILLE, Georges (2002): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.

BECKETT, Samuel (2000): *Obra poética completa (Ed. de Jenaro Talens)*, Madrid: Hiperión.

— (2006): *Teatro reunido*, Barcelona: Tusquets.

— (2012): *El innombrable*, Madrid: Alianza.

— (2013): *Proust y Tres diálogos con Georges Duthuit*, Barcelona: Tusquets.

BENJAMIN, Walter (1982): *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara.

BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.

— (2005): *El libro por venir*, Madrid: Trotta.

- BLAKE, William (1966): *Complete Writings*, Oxford: Geogfrey Keynes.
- BOLTER, Jay David (2006): «Ficción interactiva», en María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Madrid: Arco/Libros, 243-297.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- BORRÀS, Laura (2003): “Leed leed, malditos. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual”, en María José Vega (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid: Mare Nostrum, 189-201.
- (2005): “Teorías literarias y retos digitales”, en Laura Borràs Castanyer (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: UOC, 23-79.
- (2008): “Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles”, en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Rubí: Anthropos, 273-289.
- CAMUS, Albert (1971): *La muerte feliz*, Barcelona: Editorial Noguer.
- (2005): *L'Étranger*, Paris: Gallimard / Folio Plus classiques.
- (2006): *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza Editorial.
- CALVINO, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela.
- CIORAN, E.M. (1985): *Del inconveniente de haber nacido*, Madrid: Taurus.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa*, Madrid: Anthropos.
- (2006): *La llegada a la escritura*, Buenos Aires: Amorrortu.

- y J.DERRIDA (2001): *Velos*, México: Siglo veintiuno editores.
- DESCARTES, René (2005): *El discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Madrid: Espasa Calpe.
- DANIÉLOU, Alain (2009): *Dioses y mitos de la India*, Girona: Atlanta.
- DANTO, Arturo (2005): *El abuso de la belleza*, Madrid: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1994): *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona.
- (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- (2003): *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós.
- y GUATTRARI, Félix (1993): *¿Qué es filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- (1998): *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- (2003): *Rizoma*, Valencia: Pre-textos.
- DE MAN, Paul (1990): *La resistencia a la teoría*, Madrid: Visor.
- DERRIDA, Jacques (1986): *Parages*, Paris: Galilée.
- (2003): *De la gramatología*, México: Siglo XXI.
- ECO, Umberto (1985): *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Micrea (1983): *Mito y realidad*, Barcelona: Labor.
- FERRATER MORA, Josep (1976): *Diccionario de filosofía abreviado*, Barcelona: Edhasa.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama.

- (1994): *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- (1998): *Historia de la sexualidad, Vol.I. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- (1999): *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- FISH, Stanley (1989): “La literatura en el lector: estética “afectiva””, en Rainer Warning (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 111-131.
- FUSTER, Joan (2002): *Aforismes*, Alzira: Bromera.
- GACHE, Belén (2006): *Escrituras nómades*, Gijón: Trea.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- (1987): “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, México: Universidad Autónoma de México, 19-29.
- (1991): *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- GENETTE, Gérard (1988): «Géneros, “tipos”, modos», en Miguel Ángel Garrido (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 183-233.
- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GOODMAN, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor.
- (1995): *De la mente y otras materias*, Madrid: Visor.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- HANEKE, Michael (1997): *Funny Games* [Película], Viena: Wega-Film.

- HARPUR, Patrick (2006): *El Fuego secreto de los filósofos*, Girona: Atalanta.
- HEIDEGGER, Martin (1971): *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980): *¿Qué es filosofía?*, Madrid: Narcea.
- HILLMAN, James (2004): *El sueño y el inframundo*, Barcelona: Paidós.
- HUIZINGA, Johan (2010): *Homo ludens*, Madrid: Alianza / Emecé.
- HUME, David (1998): *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid: Tecnos.
- INGARDEN, Roman (1989): “Concreción y reconstrucción”, en Reiner Warning (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 35-53.
- ISER, Wolfgang (1989): “La estructura apelativa de los textos”, en Reiner Warning (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 111-131.
- (1987a): “El proceso de lectura: enfoque metodológico”, en José Antonio Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*, Madrid: Taurus, 215-243.
- (1987b): “El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría sobre el efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.): *En busca del texto*, México: Universidad Autónoma de México, 121-143.
- JAUSS, Hans-Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1969): “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en *Critique*, 239, 438-465.
- (2006): *Historias de amor*, México: Siglo XXI.

- KUROSAWA, Akira (1950): *Rashomon* [Película], Tokio: Daiei.
- LANDOW, George P. (1997): “¿Qué puede hacer el crítico? La teoría crítica en la edad del hipertexto”, en George P. Landow (comp.): *Teoría del hipertexto*, Barcelona: Paidós, 17-68.
- (2008): “Literatura comparada del texto al hipertexto, o ¿Qué pueden ofrecer los medios electrónicos a la disciplina?”, en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Rubí: Anthropos, 33-51.
- (2009): *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*, Barcelona: Paidós.
- LÉVY, Pierre (1999): *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós.
- LIESTØL, Gunnar (1997): “Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en el hipertexto”, en George P. Landow (comp.): *Teoría del hipertexto*, Barcelona: Paidós, 109-145.
- LISPECTOR, Clarice (2008): *Agua Viva*, Barcelona: Siruela.
- MALLARMÉ, Stéphane (1943): *Divagations*, Genève: Albert Skira.
- (2002): *Fragmentos sobre el libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia: La Caixa, Murcia.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (2000): *Historia de la filosofía I*, Madrid: Istmo.
- (2003), *Historia de la filosofía II*, Istmo. Madrid.
- MAYORAL, José Antonio (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid: Arco Libros.

MONTAIGNE, Michel de (2007): *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Barcelona: Acantilado.

MORATALLA, Tomás Domingo (2003): “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 24. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>

NĀGĀRJUNA (2003): *Versos sobre los fundamentos del Camino Medio*, Barcelona: Kairós.

— (2006): *Abandono de la discusión*, Madrid: Siruela

NIETZSCHE, Friedrich.(2003): *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza.

— (2005): *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza.

— (2006): *Ecce Homo*, Madrid: Alianza.

— (2007a): *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza.

— (2007b): *Sobre verdad y mentira*, Madrid: Tecnos.

ORTEGA Y GASSET, José (1966a): *Obras completas*, vol. III, Madrid: Revista de Occidente.

— (1966b): “Las dos grandes metáforas”, en *Obras completas*, vol. II, Madrid: Revista de Occidente, pp. 387-400.

— (1966c): “Ensayo estético a manera de prólogo”, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid: Revista de Occidente, pp. 247-264.

— (1966d): *Qué es filosofía*, Revista de Occidente, Madrid.

— (1966e): “Meditación del marco”, en *El Espectador*, tomo III, Madrid: Espasa-Calpe, 109-118.

- PARDO, José Luis (1989): *La metafísica. Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*, Barcelona: Montesinos.
- PAZ, Octavio (1973): *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PEREC, Georges (2008): *Nací*, Madrid: Abada Editores.
- PESSOA, Fernando (2002): *El libro del desasosiego*, Barcelona: Acantilado.
- PLATÓN (2000): *La República*, Barcelona: Alianza.
- PROUST, Marcel (1954): *À la reberbe du temps perdu*, Paris: Gaillimard.
- RALL, Dietrich (comp.) (1987): *En busca del texto*, México: Universidad Autónoma de México.
- REGUERA, Isidoro (2009): *Wittgenstein I*, Madrid: Gredos.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La creación en el relato literario*, Madrid: Gredos.
- RICOEUR, Paul (1980): *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad.
- RORTY, Richard (1996): *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid: Tecnos.
- SARTRE, Jean Paul (1948): *¿Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard.
- (1984): *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid: Alianza.
- (2003): *La náusea*, Buenos Aires; Madrid: Losada.
- (2003): *La trascendencia del ego*, Madrid: Síntesis.
- SAVATER, Fernando (1973): *Apología del sofista*, Madrid: Taurus.

- (1974): *Ensayo sobre Cioran*, Madrid: Taurus.
- (1995): *Diccionario filosófico*, Barcelona: Planeta.
- SAUVERZAC, Jean-François de (2000): *Le désir sans foi ni loi: Lecture de Lacan*, Paris: Aubier.
- SANTÔKA, Taneda (2006): *El monje desnudo. 100 haikus* (Edición y traducción de Vicente Haya, Akiko Yamada, José Manuel Martín Portales. Prólogo de Chantal Maillard), Madrid: Miraguano Ediciones.
- SAID, Edward W., (2004): *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo.
- (2008): *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Debolsillo.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1993): *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid: Edaf.
- (1997): *El mundo como voluntad y representación*, México: Porrúa.
- SEGARRA, Marta (ed.) (2007): *Políticas del deseo: literatura y cine*, Barcelona: Icaria.
- SONTAG, Susan (1966): *Against interpretation*, New York: Dell.
- TODOROV, Tzvetan (1996): *Los géneros del discurso*, Venezuela: Monte Avila.
- VALÉRY, Paul (1990): *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor.
- VÄLMĪKI (2010): *Rāmāyana*, Girona: Atlanta.
- VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa.
- (1992): *Más allá del sujeto*, Barcelona: Paidós.
- VILLANUEVA, D.; MONEGAL, A., BOU, E. (coord) (1999): *Sin fronteras Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Universidad de Santiago de Compostela,

Santiago de Compostela; Universidad Pompeu Fabra, Barcelona; Castalia, Madrid.

WARNING, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1995): *Sobre la certeza*, Barcelona: Gedisa.

— (2004a): *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza.

— (2004b): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM / Crítica.

ZAMBRANO, María (1982): *España, sueño y verdad*, Barcelona: Edhasa.

— (1987): *Filosofía y poesía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

# **ANEXOS**



## ANEXO 1. Reseñas de las obras estudiadas (diarios y poemarios)

### 1.1. Hainuwele (1990)<sup>68</sup>

Este poemario fue compuesto en el verano de 1988 durante la primera estancia de Chantal Maillard en la India. Estandarte de una primera etapa poética de la autora, es su libro más querido y el único que nunca se arrepintió de haber escrito de entre los que escribió en la década 1988-1998, tal y como afirma en el prólogo de *Hainuwele y otros poemas* (2009). En esta edición, que va acompañada de un CD con los poemas recitados por Maillard, se recopilan, junto con la totalidad del poemario *Hainuwele*, algunos de los poemas pertenecientes a esta primera etapa poética (*Poemas a mi muerte*, *Conjurios*, *Lógica borrosa*, *Filosofía en los días críticos* y *Benarés*), con mayor o menor grado de reformulación. Tres son las ediciones que se han publicado de *Hainuwele*: la primera, en 1990; la segunda, en 2001, con prólogo de Jesús Aguado, y esta última, en 2009. En estas ediciones, el poemario ha sufrido varias reformulaciones, tales como la supresión de algunos poemas y la modificación de otros (para ver un estudio detallado sobre la problemática textual, consultar Aguirre de Cárcer, 2012: 131-133).

El poemario, cuyos poemas –sin numerar y sin nombre– son mayoritariamente largos y de versos extensos y descriptivos, se articula en torno al personaje mítico de Hainuwele. Este personaje siempre ha funcionado como alterego para Maillard y la autora hace referencia a ella a lo largo de toda su obra (desde *Filosofía en los días críticos* a *Bélgica*). El texto recrea un mito procedente de Ceram (isla de Nueva Guinea) perteneciente a las divinidades *Dema*<sup>69</sup> de los pueblos cultivadores de tubérculos de la zona tropical. El mito de Hainuwele, explica Micrea Eliade (1983: 11-115), cuenta como el cuerpo descuartizado de Hainuwele, una doncella semidivina nacida de un cocotero, se convirtió en abastecedor de todo un pueblo. Ameta encontró una fruta en el hocico de un animal al que perseguía; se llevó el coco a casa, este germinó y surgió un enorme cocotero de cuyas flores, al mezclarse con la sangre del cazador que se corta un dedo,

---

<sup>68</sup> Pongo entre paréntesis la fecha de las primeras ediciones de cada obra.

<sup>69</sup> Como explica Micrae Eliade (1983), los *marnd-anims* designan con el nombre *Dema* a los creadores divinos y los seres primordiales que existían en los tiempos míticos. Es precisamente del asesinato primordial de estas divinidades de donde surge la vida, las diferentes modalidades de existir.

nació, como por arte de magia, una muchacha. Ameta le dio a la mágica muchacha el nombre de Hainuwele (‘rama de cocotero’).

Hainuwele tenía el don de ofrecer objetos preciosos a los hombres del pueblo, quienes danzaban cada noche alrededor de la divinidad. Finalmente, los celos y la desconfianza hicieron que los hombres decidieran matar a Hainuwele. La noche de la última danza, la novena, los hombres cogieron a Hainuwele y la enterraron en vida. Al conocer la muerte violenta de su ‘hija’, Ameta descuartizó el cadáver de la muchacha y enterró los restos en varios lugares del poblado; asimismo, en señal de sumisión, llevó los brazos a la Anciana, quien gobernaba el pueblo. Del cuerpo de Hainuwele brotaron plantas hasta entonces desconocidas. Las plantas brotadas del cuerpo de la diosa se convirtieron en el alimento de todo el pueblo.

En el poemario, Hainuwele se erige en el yo poético que dirige su voz hacia el Señor de los bosques, receptor y receptáculo al mismo tiempo de su palabra. A diferencia del mito original, el sacrificio de Hainuwele es, en el poemario de Maillard, un autosacrificio voluntario, pues es ella misma quien decide morir como único medio para seguir existiendo. Hainuwele concluirá su búsqueda amorosa con el autosacrificio inevitable de su identidad: Hainuwele habrá de perderse a sí misma y habrá de perder al Señor de los bosques, dejando de nombrarlo para poder participar de su vibración: “Hainuwele ha de perder a Hainuwele” (*Hainuwele y otros poemas*: 91).

Maillard invierte el mito de Hainuwele y reivindica así su función como símbolo activo dinámico y no como historia fijada y estática. Se trata, como ella misma dice en el prólogo, de una recreación. La participación activa de la imaginación en la elaboración de los mitos tiene mucha relación con la visión del ser como devenir, mejor como ‘ir deviniendo’, en gerundio<sup>70</sup>, como gesto siempre en curso que se conforma y se transforma a medida que se moviendo. En este sentido, son interesantes las palabras de Eliade cuando habla de la diferencia entre el papel que ejerce la historia sobre el hombre moderno y el que ejerce el mito sobre las sociedades arcaicas: las historias míticas de la tribu sufren un proceso constante de reactualización, mientras que la historia tiene un componente de irreversibilidad para el hombre moderno.

---

<sup>70</sup> Maillard contrapone, en varios de sus textos, la implicación del gerundio frente a la del verbo conjugado. El gerundio sugiere el proceso, el movimiento, la transformación, el cambio: “Un gerundio es algo más terrorífico que un verbo conjugado en cualquiera de los tiempos que requieren personas. No es lo mismo decir que algo «vive» que decir que algo «está viviendo». Al hombre teórico los gerundios lo intranquilizan. Todo su afán es detener las cosas, apresarlas” (*Contra el arte*: 141). En efecto, la náusea del hombre teórico occidental tiene que ver con el horror de la constatación de de la ausencia de límites y la voluntad de permanencia, la voluntad del verbo conjugado.

De esta manera, mientras que la historia exige verdad, el mito exige verosimilitud, concepto mucho más vinculado a la creación, al símbolo o a la metáfora. Y es que, si bien Maillard arremete contra las construcciones conceptuales para explicar lo que acontece, no niega la necesidad de ficción que todos tenemos, reivindicando la conciencia justamente de la función metafórica y no descriptiva, o literal, del lenguaje. Desde esta perspectiva, los símbolos y el quehacer poético pueden acercarnos más a la vibración de lo que acontece que los conceptos. Y, puestos a crear ficciones, Maillard se decanta, y así lo expresa en varios de sus textos, por la inversión de símbolos y metáforas: “Evidentemente, seguiremos construyendo ficciones –no podemos vivir sin ellas– pero, al menos, que sean habitables” (*Contra el arte*: 274).

En las sociedades primitivas, a diferencia de lo que ocurre en las sociedades modernas con la historia, los mitos de la tribu son conocidos por todo el mundo, puesto que se trata de la variante imaginativa que permite sanar y liberar el alma porque permite conectar con el origen, aprehender la colectividad de la que formamos parte y que Jung identificó con el inconsciente colectivo. Este origen que, como explica Harpur (2006: 90), las sociedades tradicionales situaban de forma policéntrica en muchos puntos exteriores al individuo, el hombre moderno lo enterró en el interior del individuo, que, con la pretensión de objetividad cartesiana, separó el ego, o la conciencia egoica, del resto del mundo (ver capítulo 6).

Dice Maillard que Hainuwele se “construyó a sí misma, poema a poema como lo hacen los personajes cuando se les deja abrirse camino en la escritura” (*Hainuwele y otros poemas*: 11). En este camino textual, se va transformando el mito al mismo tiempo que se transforma el yo-Hainuwele, que pasa del deseo amoroso hacia el otro –en este caso hacia el Señor de los bosques–, a la multiplicación de su presencia en lo otro, hasta llegar a su necesaria disolución para renacer de y en lo otro. Una existencia cíclica con reminiscencia oriental que problematiza la dicotomía cartesiana sujeto-objeto, en la que el mundo, objetivable, se sitúa fuera del sujeto y se juzga como una realidad autónoma e independiente. En este sentido, el viaje del sujeto hacia lo otro, que culmina con la inevitable pérdida del ‘sí mismo’, constituye el eje sobre el cual giran los poemas de *Hainuwele*. La pulsión deseante de Hainuwele, que se vuelca en un objeto de deseo (El Señor de los bosques), tendrá que perder esta transitividad para poder asumirse como energía no dependiente que empieza y acaba en sí misma (ver capítulo 5). Ese fuego al que no hemos de poner nombre (*Conjurios: / Contra el arte*: 91), es el que neutraliza en anhelo de posesión que resulta de la ideología de la diferencia, porque “[...] fuego,

cuando arde en sí mismo, no tiene color porque el material de combustión, entonces, no es cualquier objeto que se rehace o posea, sino uno mismo” (*Contra el arte*: 90).

Algunos de los poemas están escritos en primera persona –quien habla es la voz de Hainuwele y lo hace de sus sentimientos hacia la comunidad, que muestra sospechas y recelos, y hacia su amado– y otros están escritos en una segunda persona –Hainuwele se dirige a un tú, que es el Señor de los bosques–. Detrás esta historia de una búsqueda amorosa, en la que podemos distinguir más o menos nítidamente un ‘yo’ dirigiéndose hacia un ‘tú’, aunque huidizo y multiforme, se esconde otro tiempo no lineal: el presente eterno que tiene lugar cuando se desactiva la distancia, la que forja la conciencia situándonos fuera de lo que ocurre, del gesto (ver capítulo 7). Por ello, el tiempo lingüístico del poemario, y en general de toda obra de Maillard –cuando hay verbos conjugados–, es mayoritariamente el presente, como modo de captar el destello que produce el ahora cuando se anula la distancia, el juicio. Anulando la sucesión temporal, se anula el yo individual, si entendemos que este es, básicamente, una encrucijada fruto de la combinatoria, de la ilusión perceptiva de una continuidad (ver capítulo 6):

El tiempo es una flor  
que brota entre los cuerpos  
separados.  
Cuando esa flor se cierra,  
los ríos se detienen, los colores se apagan  
y los seres regresan a ti  
para dormir el mismo sueño.  
La luz hace a los cuerpos. La oscuridad, Señor,  
los devuelve a tu boca. (*Hainuwele y otros poemas*: 75)

Hainuwele toma una actitud estética, de armonía danzante con lo observado, que, como explica Maillard, no se trata de una actitud pasiva, sino de apertura, participativa; es un contemplar la naturaleza, templándose-con ella (*El árbol de la vida*: 15), comprendiendo que no hay límite entre lo uno y lo otro porque lo uno no existe sino es multiplicado en lo otro. Esta actitud artística de contemplación consiste, en palabras de Maillard, en “la habilidad para adecuar la propia frecuencia vibratoria a la del objeto” (*La sabiduría como estética*: 67). Es en este encaje vibratorio, mediante el filtro de la participación activa de nuestra imaginación, que lo estático, en el sentido platónico, se convierte en estético, mediante la práctica activa de la observación, que en obras posteriores de Maillard se focaliza en los propios procesos mentales.

Hainuwele va precarizando por el camino su propia identidad: se arranca los párpados para ver (“Nada de lo que se hace a ciegas es inútil para ver” [Diarios indios:

95]) y pierde sus manos para ser acariciada (*Hainuwele y otros poemas*: 35). Y es que el acto de (auto)sacrificio debe entenderse como un ejercicio danzante, de comunicación y de comunión: Hainuwele debe ir despojándose de su propia identidad, debe dejar de hablar en primera persona, para poder comunicarse con el Señor de los bosques y aprehender su vibración, acercándose, difuminando los cercos que de él la separan, adaptándose a su movimiento. En este sentido, es destacable el paralelismo –señalado por la propia autora en *Filosofía en los días críticos* y en el prólogo de la edición de 2009– del Señor de los bosques con Paśupati (“Padre de las bestias”), una de las personificaciones del dios Śiva, “el Señor de la danza”<sup>71</sup>. Del mismo modo que el dios de la danza juega a multiplicarse con los elementos que a su vez conforman su propia multiplicidad, formándose con ellos, Hainuwele juega en el poemario a ser con todos los elementos que contempla, que son, a su vez, parte constitutiva de sí misma. Es justamente en este sentido que Hainuwele debe perder al Señor de los bosques, puesto que, perdiéndolo, se sacrifica a sí misma sin que esto constituya una pérdida, pues se trata, en última instancia, de caminar, o danzar, de lo mismo hacia lo mismo, para reencontrarse con lo mismo. La danza es, entonces, un símbolo del movimiento, de la impermanencia e inestabilidad de todas las formas de existencia. Y es que la muerte danzante de Hainuwele neutraliza, como el fuego, las diferencias, la distancia entre el sujeto y el objeto (ver capítulo 5).

Después de la danza, perdida la idea de ‘sí misma’, repartida Hainuwele por la tierra, se produce una inversión de papeles y pasa a ser ella, succionada por la tierra, el elemento observado por el Señor de los bosques: “Hainuwele ha danzado. / El Señor de los bosques la contempla” (*Hainuwele y otros poemas*: 115). Hainuwele, sin párpados, ciega y sin manos, nos muestra, en definitiva, una manera de conocer el mundo y de imbricarse en lo otro en la que se impone una *borrificación* de los contornos que nos separan del mundo. “Si Hainuwele –escribe Maillard– hubiese nacido en la ciudad, habría conocido el ser de los objetos como conoce a los animales del bosque” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 57: 44).

---

<sup>71</sup> En *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993), Maillard indaga sobre la función estética del dios danzante como símbolo hermenéutico en esencia: “Śiva, al danzar, se manifiesta en las múltiples formas del universo. Su danza es acto estético: creación gratuita que pone en contacto –en unión– constante al actor y al espectador, los cuales son, ambos, el propio Śiva, pues él se contempla a sí mismo desde su propia creación” (*El crimen perfecto*: 21-22).







## 1.2. Poemas a mi muerte (1994)

La primera edición de *Poemas a mi muerte*, poemario compuesto entre Benarés, Nepal y Caños de Meca, es de 1994. Esta edición sufrió modificaciones importantes en la reedición de 2005 (para ver un estudio amplio de la problemática textual, consultar el estudio de Aguirre de Cárcer [2012: 155-159])<sup>72</sup>. En la segunda edición se incluyen, además de las dos partes de la primera (*Poemas a mi muerte* y *El río*) una selección de 7 poemas de *La otra orilla*. Las dos partes de la primera edición, *Poemas a mi muerte* y *El río*, muestran dos maneras de entender la muerte: la occidental y la oriental, respectivamente. Aunque el orden de composición fue *El río* y *Poemas a mi muerte*, tanto en la edición de 1994 como en la de 2005 nos encontramos con un orden invertido. En la sección de *Otros poemas de Hainuwele y otros poemas* (2009) la autora restituye el orden cronológico y da más peso –recupera más poemas– a la parte oriental. En esta edición, los poemas recuperados por Maillard son el IV, V, VII y XII de la sección “Poemas a mi muerte” y el I de “Del sacrificio”. De la parte *El río*, se recuperan la “Canción para Urmila camino de Udaipur”, “La muerta”, “La leprosa”, “El buitro”, “La barca de luces”, los poemas V y IV de “La crecida” y los poemas III, IV, VIII y X de “A los pies del monte Langtang”.

La primera parte del poemario, *Poemas a mi muerte*, se estructura en forma de diálogo entre el yo poético y un personaje personificado, que es la muerte propia, como indica el posesivo mi. La primera acepción del término “muerte” en el DRAE es la siguiente: “cesación o término de la vida”. Efectivamente, la sociedad occidental ha concebido tradicionalmente la muerte como el arrebatamiento de la vida al individuo, esto es, como fin destructor del proyecto vital del ser. La concepción antropocéntrica de la vida, propia de Occidente, pone de manifiesto la primera dicotomía que Maillard pretende romper: individuo-mundo. Según esta dicotomía, cuando un individuo muere deja de estar presente en el mundo, es “desgajado del mundo, por lo que [la muerte] se manifiesta como ausencia radical” (*Poemas a mi muerte*: 7).

Confiesa Maillard que, en el momento de composición de estos poemas, su contacto con la muerte “había sido poco más que literario” (*Poemas a mi muerte*: 8). En efecto, en aquel momento aún no se había tenido que enfrentar a una dura enfermedad que la dejaría largo tiempo en la cama ni a la trágica pérdida de su hijo. Por este motivo, Maillard nos dice que más tarde descubrió que lo que ocurre cuando alguien muere no es en realidad “la muerte” sino “la desoladora ausencia de los que nos dejan y el angustioso

---

<sup>72</sup> Para los versos citados aquí, se utiliza la segunda edición del poemario (2005).

augurio de la propia desaparición”. Y es que, como leemos en uno de los primeros poemas del poemario, “No hace falta decirlo, ambas sabemos / que un mismo puerto nos aguarda, / que cuando al fin decida arrebatarme la mirada / se deshará en mis ojos, / pues la muerte no es nada / si no hay quien la piensa y la anticipa” (*Poemas a mi muerte*: 14). La muerte existe, entonces, como pensamiento o como idea, como pura abstracción, como todos los conceptos. Y, en cualquier caso, lo que anticipamos no es tanto la muerte –es difícil imaginar un concepto elaborado en negativo (no ser) que no podemos aplicar, en realidad, a ningún referente (ser)– sino la ausencia, la propia y la ajena. En *Husos. Notas al margen*, Maillard, dando una vuelta de tuerca más, dirá:

No existe la muerte. Existen los muertos. Es decir, han dejado de existir. Existen cuerpos inertes. Decimos sin vida. Cuerpos cuya ausencia –¿ausencia? – anticipamos o padecemos. Porque se los llevan, y desaparecen (*Husos*: 87).

La muerte es, pues, como dirá Maillard en *Contra el arte*, una cuestión de desaparición: no existe el concepto, ni si quiera un “hombre muerto”, porque para nosotros hay simplemente un “cuerpo inerte” que nos provoca una herida. Una herida que consiste, precisamente, en el dolor que provoca la ausencia del otro y en la anticipación de la propia. “Mi centro es una herida dulce / y su nombre es *mi muerte*”, leíamos en el último verso del poema XII de la segunda edición de *Poemas a mi muerte* (*Poemas a mi muerte*: 25)<sup>73</sup>. En este mismo poema, recuperado para la edición de 2009, se nos habla de la muerte, que Occidente siempre ha vivido como un desgaje vital, y que es lo que da sentido a la existencia: “Su presencia le otorga a mi vida el sentido” (*Poemas a mi muerte*: 28). Sin embargo, la muerte de la que hablamos, aunque sea *mi muerte*, siempre es ajena, porque somos incapaces de imaginarla (por eso, no existe). En efecto, tendríamos que poder imaginarnos sin nosotros mismos para poder imaginar nuestra muerte y no podemos, mediante la conciencia imaginar algo que está fuera de ella . Así lo expresaba la autora en *Filosofía en los días críticos*:

Voy a decir una obviedad: para mí, lo natural es la vida.  
Me he acostumbrado a pensar la muerte, a hablar de ella, a nombrarla, pero lo único que he conseguido es que esa palabra le resulte familiar a mi mente, igual que lo son las imágenes, los recuerdos o fantasías a los que va asociada mi experiencia. Por lo demás, la muerte, ella, sigue siendo lo más alejado de mí. Porque estoy viva, simplemente, porque no puedo ser sino algo que vive. Puedo imaginarme inmóvil, rígida, pálida y con la mirada fija “a imagen” de la muerte, **pero no puedo imaginarme sin mí. Mientras yo viva, la muerte sigue siendo lo más ajeno a mí, lo absolutamente otro.**

---

<sup>73</sup> Este verso desaparece en la versión del poema de *Hainuwele y otros poemas*.

¿Cómo acostumbrarse a lo que nunca nos sucede sino una única vez y en el último instante? Y en los otros a qué acostumbrarse si el muerto no es el cadáver sino precisamente aquello que no lo es: el muerto es la pura ausencia, es la negatividad, la no-vida, el no-viviente. No puedo acostumbrarme a ese *no* porque me es radicalmente ajeno. Y es que lo natural para mí, lo que me es consustancial, es la vida (*Filosofía en los días críticos*, frag. 71: 51-52, la negrita es mía).

“Pues me gusta la vida, le grité” (*Poemas a mi muerte*: 21). Así es como empieza el poema VI de la sección de *Poemas a mi muerte* en este diálogo que mantiene con un personaje, la muerte, cuya existencia pone en duda: “Su decisión ha sido repentina: / creo que anda confundida / desde aquel día en que indagó / los pliegues de la luz en el espejo / y creyó verse reflejada. [...] mas no tengo el valor para decirle / que no es cierto que exista, / que el vacío de su ser sólo admite / transparencias” (*Poemas a mi muerte*: 15-16). A medida que avanza este primer bloque de poemas, las distancias entre el ser y su muerte se van acortando para dar paso a una disolución entre ambos, entre la muerte y el ser, entre el ser y las cosas. El problema estriba, como dice la propia Maillard en el texto, en la concepción occidental del tiempo: “La contemplo en silencio. Quisiera / decirle que me atrae / la suave evanescencia de sus límites, / pero el problema sigue siendo el tiempo” (*Poemas a mi muerte*: 18). Si concebimos el tiempo como una línea recta con un inicio y un fin, la concepción de la muerte como arrebatamiento de la vida al individuo y como cesación de la vida tiene sentido. Por el contrario, si concebimos el tiempo como una red de cuerdas entrelazadas no tiene sentido hablar de principio ni de fin, pues todos los tiempos son un mismo tiempo, todas las vidas son la misma vida. De este modo, no hay nada que permanezca –ni el ser–, sino que la existencia es una suma de instantes que se superponen unos a otros sin un orden racional ni una lógica binaria.

En los poemas de las otras secciones de *Poemas a mi muerte* (“Del vuelo”, “Del sacrificio”, “De la distancia”, “Del amor”, “De lo eterno” y “Del olvido”), la estructura ya no se vertebra con un diálogo con la muerte, sino que son distintas voces las que toman la palabra. El único de estos poemas que Maillard recupera en la edición de 2009 es “El sacrificio”, que habla del suicidio y que dedica póstumamente a su hijo. En él, volvemos a observar el motivo de la herida: “Ante el umbral definitivo conviene detener / el impulso y, atentos, / sentir clavársenos las fauces / y hacerse luz la herida” (*Poemas a mi muerte*: 33).

Decíamos antes que la visión occidental de la vida y la muerte propugna la división tajante entre el individuo y el mundo y que, por tanto, cuando un individuo muere se entiende que desaparece y deja de estar presente en el mundo. La distancia entre el individuo y el mundo refuerza la idea de un ente definible y estable (si podemos definirlo, llamarlo “individuo” y decir que está separado del mundo, tiene que ser

forzosamente estable y estático). Esta distancia es precisamente la que se empieza a diluir a partir de la segunda mitad de la primera parte del poemario y, sobre todo, en las distintas secciones de la segunda parte: *El río*.

Como en *Hainuwele*, se desprende de los versos de *El río* la voluntad de unión con la tierra, con el mundo, con el universo; la voluntad, en última instancia, de ser con todo aquello que vive, con todo aquello que se mueve, que cambia. “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir”, decía Jorge Manrique. Y es que el río como símbolo de la naturaleza y del tiempo y su relación con la vida de los individuos es muy frecuente. El río simboliza la vida, la fertilidad, el transcurso del tiempo. El río simboliza también el movimiento, el fluir constante, que es en lo que hemos basado nuestra explicación sobre la existencia líquida y el “ser”, este ser que no permanece más que como parte del agua que fluye: “Ni un solo pensamiento permanece / más que el ruido del agua en la ladera / cuando el invierno empieza a adormecer las cumbres. / Menos perdura un cuerpo, / ladera que a su paso el agua va gastando” (*Poemas a mi muerte*: 40).

La dicotomía entre el individuo y el mundo se quiebra completamente en el momento en el que la muerte deja de ser una ausencia radical para pasar a ser otro tipo de presencia, armónica con el universo. La muerte es la manera que tiene el universo de seguir vivo, de continuar existiendo. Vida y muerte se retroalimentan porque, en realidad, no hay un principio y un final, sino que hay un único tiempo en el que todo confluye y en el que nunca nada es idéntico porque nunca nada puede permanecer: “Nadie puede seguir el curso de los ríos / bajo las mismas nubes o las mismas estrellas. / Permanecí donde confluye y quise retenerlos, / mas siguieron su curso / bajo otros cielos, otras nubes” (*Poemas a mi muerte*: 63).

“Enséñame a olvidar las huellas de mis pasos en la tierra” (*Poemas a mi muerte*: 69), dice el último verso del poema IV de la sección “A los pies del monte Lagntang” de *El río*. Como bien ilustra este verso, en los poemas de esta parte encontramos esta voz que, como *Hainuwele*, se dirige amorosamente a un tú, del que quiere aprender su *ser de bosque*. La relación con la muerte ha pasado, de la primera a la segunda parte, de un duelo a un acercamiento sereno, de una negación a una aceptación ecuánime, neutra. El foco se ha desplazado: ya no importa *mi* muerte individual, sino lo que ocurre fuera de nosotros mismos, lo que *está* y seguirá estando sin nosotros. Así lo observamos en el último poema de *El río*, en el que el único verso en el que se hace referencia a la muerte —y sin juzgarla— es el primero:

Me han condenado a morir por diez granos de arroz.  
Todo está bien.  
Los niños que desvisten a los muertos esperan en la plaza; poco podrán llevarse.  
La luz del alba nace sobre el vientre de piedra de la Diosa,  
adherida a la sangre del último animal sacrificado.  
Mi madre me sonríe desde lejos; lleva en la mano los granos de arroz.  
Todo está bien.  
En las regiones intermedias sembraré un campo entero.  
Ya preparan el té en los portales.  
Se despereza un perro en un rayo de sol.  
(*Poemas a mi muerte*: 75).







### 1.3. Filosofía en los días críticos (2001)

La mirada femenina de este cuaderno es una mirada encarnada, corpórea, que se re-flexiona para decirse mediante la escritura desde la inevitable condición del ‘sí mismo’ (ejercicio de “egocentrismo”, llama Maillard a este cuaderno), pero dando cuenta del carácter discontinuo de la propia identidad. Esta discontinuidad queda plasmada en la disposición espacial del cuaderno, compuesto por ocho partes que contienen fragmentos numerados, que pueden ser leídos y reconstruidos como disponga el lector. Estos fragmentos basculan por diferentes ámbitos del pensamiento sin seguir, en principio, ninguna heterodoxia argumental. Así, nos encontramos con fragmentos relacionados con experiencias personales, sueños, estados sentimentales, mezclados con otros fragmentos de reflexión filosófica en sentido estricto, de comentario de obras literarias, exégesis de citas, aforismos, etc.

Pese a no estar estructurados de forma temática, la autora propone en el epílogo (249-252) unos itinerarios de lectura –siguiendo la numeración de los párrafos– que responden más al eje argumentativo, vertical: historia personal entretrejida de sueños y de recuerdos (H/S), filosofía del yo o de la conciencia (FC), método de observación de los contenidos mentales (M), destrucción sistemática de los castillos metafísicos (M/K), trama amorosa (AM), miscelánea de fragmentos propiamente filosóficos (F), pensamiento cíclico (PC), contemplación poética (P), escritura en general (E). De dos de estos itinerarios (la trama amorosa y el método), que Maillard afirma que deben leerse entrelazadamente, nacen dos poemarios: *Conjureros* y *Lógica borrosa* respectivamente.

Estos “mapas de senderismo”, como los denomina Maillard en el epílogo, aparte de ofrecernos una línea argumental alternativa, nos indican, de un modo más o menos sistemático, las constantes temáticas que recorren la obra, como la deconstrucción del yo, la práctica de la observación o la temática amorosa (ver capítulos 4, 5, 6 y 7 de este estudio). Estas constantes temáticas, y ahí radica la idiosincrasia de la escritura maillardiana, se nos presentan revestidas de anécdotas marginales conducidas a través de un ritmo, que es el de la prosa poética y que fluctúa, en cada fragmento, según la disposición anímica de la voz que habla. Hay, además, y en relación con el título del cuaderno, un conjunto de fragmentos dedicados al pensamiento cíclico (PC). Son fragmentos escritos en días de menstruación y que reflejan el modelo femenino del círculo –tiempo cíclico– frente al modelo de la línea –tiempo sucesivo–. El vientre y la cabeza, la piel y la construcción mental de la identidad, presentados a lo largo de la

filosofía occidental como conductos antagónicos, devienen uno solo puesto que solo cabe atrapar el acontecimiento desde nuestra condición corpórea, a través del con-tacto. Y es que “El contacto del propio vientre nos permite comprender la dialéctica mucho mejor que la lectura de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 325: 212).

Si uno espera encontrar en este diario una historia personal de la autora, se equivoca, porque, pese a trabajar con material de la propia vida, a lo único que, como lectores, tenemos acceso es a las puntadas lingüísticas de un lienzo en construcción, que da muestra de la capacidad de quien escribe para observarse y, a partir de ello, tramar discurso. Así, nos ofrece Maillard una cadena de migajas lingüísticas que vamos recogiendo pero que no pueden salvar el abismo que existe entre quien escribe y quien lee porque, como nos recuerda la autora en muchas ocasiones, nunca podemos tener acceso a la singularidad del otro:

Si después de esta lectura creéis conocerme, volved a empezar por la primera página. Todo lo que escribo es cierto, pero nunca vivirán más que dentro de ustedes mismos. Mi “intimidad”: lo que soy, está a salvo, como lo está la de todos: indescifrable. Nadie puede vivir la vida ajena. Nadie podrá saber cómo soy bajo lo que escribo, de la misma manera que no puedo saber cómo es quien me lee, bajo su lectura (*Filosofía en los días críticos*, frag. 341: 222).

En realidad, tampoco podemos tener acceso a nuestra propia singularidad mediante la escritura porque la intensidad de lo que no puede contarse siempre quedará, de algún modo, marginada. De ahí el interés de Maillard por los márgenes, por el decir oblicuo, por el apenas-decir que es un apenas-silencio al que apuntan todos sus textos. La escritura se erige, para la autora, en una forma de ordenar el caos y de unificar la voz desperdigada que se interroga sobre sí misma. Esta interrogación se convierte, mediante la repetición, en el *leitmotiv* que, pasmado en el cuaderno, crea una ilusión de unidad:

Vuelvo a mí. Cada vez que abro el cuaderno de notas, vuelvo a mí. Vuelvo a mí en la escritura, o antes aún, en la tensión que dispone a la escritura. ¿Qué soy, dónde estoy cuando no me escribo? Puede decirse que el cuaderno me está creando, está haciendo de aquel mí disperso el yo que se interroga acerca de sí mismo (*Filosofía en los días críticos*, frag. 60: 45).

El lector, de la mano de esta interrogación constante, experimenta una sensación de progresiva extrañeza –que se irá incrementando en los diarios posteriores– ante los conceptos aprendidos y sedimentados en la mente. Mediante un ejercicio de desarticulación conceptual / lingüística, este cuaderno encadena un conjunto de reflexiones que construyen texto para derribar castillos, los de la metafísica (ver capítulo 4). En este sentido, el pensamiento de Maillard se enraíza con la crítica a la metafísica

propia de la tradición filosófica antiplatónica (Locke, Hume o Kant) y también con la de los pensadores posmodernos de tradición nietzscheana (Foucault, Wittgenstein, Derrida y Deleuze, por ejemplo). La originalidad de Maillard reside, no obstante, en la forma de derribar estos castillos. Y es que, lejos de la verticalidad argumentativa propia de un ensayo filosófico, Maillard nos muestra con este cuaderno, paradójicamente, una suerte de *antifilosofía*, otra forma de acercarnos al pensamiento. Este, afirma la autora, deviene siempre “a sacudidas”, interrumpidamente —como los fragmentos del cuaderno—, y se nos presenta metafóricamente, horizontalmente, a través de múltiples ramificaciones fragmentarias (ver capítulo 2). Hay, en este sentido, una crítica de la filosofía como método para acceder a la (supuesta) verdad y una reivindicación de la actitud poemática como vía para el descubrimiento, del que nos excluye el idealismo platónico (ver capítulo 7).

De Las Parcas a la araña, urdiendo mundos. De Platón a los sofistas, reivindicando el juego lingüístico, que decía Wittgenstein, como única verdad posible (ver capítulo 4). Del concepto a las posibilidades tejedoras de la palabra, con las que nos conformamos y pactamos un espacio común. Este es el camino trazado por Maillard en el cuaderno, donde asume la filosofía planteada como un hecho lingüístico, como pura posibilidad lógica, sin fundamento ontológico. Para ello, la autora practica una suerte de nomadismo lingüístico dotando de una movilidad caleidoscópica a cada uno de los fragmentos, de manera que el lector pueda transitar por ellos, como líneas de fuga, sin permanecer demasiado tiempo en ninguno de ellos. De cerco a cerco, de metáfora a metáfora, se nos invita, así, a crear sentido(s) a través de la palabra y, a la par, a no creer(se) demasiado en ellos (ver capítulo 1).

La imbricación analógica de los cercos del lenguaje deviene, pues, el mejor método para la autora de mostrarnos los saltos que realiza la conciencia a través de esta costura mental a la que, con la ilusoria convicción de un trayecto lineal, llamamos *yo*. Nuestra historia personal: un inventario de la mente que, mediante un juego de continuidad/discontinuidad, se inventa un soporte para la sucesión de estados mentales, creyendo en un *mí*-conductor en vez de en un *mí*-conducido, con el que nos identificamos, por costumbre (ver capítulo 6).

La práctica consciente y metódica de la observación, el hilo conductor de toda la obra de Maillard, es indisociable de cualquiera de los temas presentados en el cuaderno, puesto que todos comparten un mismo empeño. El empeño maillardiano: no perder de vista el juego viendo y actuando a un tiempo, mediante un “hacer viendo” consciente

(*Filosofía en los días críticos*, frag. 179: 130). Se trata, entonces de sabernos hacedores de mundos y domar las imágenes desde el límite, desde el no-lugar de quien es capaz de distanciarse y contemplar el curso de los pensamientos (husos); saberse, en definitiva, jugador y juego: “Yo soy la que juega y el juego mismo” (*Diarios indios*, 84).

La observación, como veremos en *Diarios indios* y, sobre todo, en *Husos*, se erige en una práctica estética y no estática porque se trata, en última instancia, de dirigir los pensamientos, sin identificarse con ellos, como quien traba una obra, obteniendo placer estético en dicha práctica. En el límite o en el umbral, desde nuestra condición de titiriteros, es donde reside el juego, el artificio o la construcción. De ahí la escritura limítrofe de Maillard; de ahí la voluntad, siempre, de escribirse desde los márgenes de los márgenes, desde los detalles aparentemente inocuos en los que resuena nuestro ritmo particular, el de cada uno. Porque siempre se habla –se escribe, se piensa– desde algún estado, también el del observador que observa todos los estados, y, por ello, nos dice la autora que “toda escritura es sentimental” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 301: 201). Porque no existe la objetividad, sino el instinto de ficción; no existe la verdad, sino la verosimilitud artística, como mucho.

El estado del observador no es, pues, una posición neutra, heroica (imposible, la neutralidad, y caducos los héroes), sino una estrategia (estética) de desidentificación. Porque “cuando me identifico con mi vida, me pierdo el espectáculo, y lo que ocurre deja de ser placentero. Se convierte en gozo o en dolor. (*Filosofía en los días críticos*, frag. 313: 207)”. Lograr la distancia y observar los husos, como si de una película se tratara, es, de este modo, el trabajo de la conciencia que atraviesa todos los textos maillardianos (ver capítulo 3):

El trabajo de la conciencia: un largo tiempo de observación. Todo es observado. Todo. Incluso la observación misma. Ahí, la conciencia se apaga. Ese es el límite. Más lejos no se puede ir, al menos de ese modo, con ese tipo de conciencia. Otra cosa no sé si existe; si es posible no he de saberlo, al menos de ese modo, con ese tipo de conciencia (*Filosofía en los días críticos*, frag. 167: 123).

Alejarse de la mente con la propia mente es la contradicción occidental latente asumida en todos los textos de la autora, puesto que la conciencia se traza con palabras y este es justamente el límite en el que Maillard ejerce de volatinera: intentar situarse más allá de la mente con el *modus operandi* de la propia mente, el lenguaje (ver capítulo 7). Delicada contradicción que la autora, haciendo equilibrios, va resolviendo parcialmente con un lenguaje cada vez más depurado, más despojado, menos lenguaje.

Se desprende de las páginas de este cuaderno, que hace de la heterodoxia su razón de ser, una herejía de palabras que nos invita al levantamiento de estatuas, a “hacer mundo a partir de la nada” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 329: 215), desde otro lenguaje, mediante otros símbolos, mediante otras metáforas. Y, para ello, resulta imprescindible el extrañamiento propiciado por esta palabra transformadora, fugaz y fugitiva, que sirve para desacostumbrar la mente, para invertir la mirada: “Descreer para erradicar el miedo y liberar el poder, el humano poder que corresponde a una conciencia abierta.” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 61: 46).







#### 1.4. Conjuros (2001)

escribir  
como quien des-espera  
para cauterizar  
para tomarle las medidas al miedo  
para conjurar  
para morder de nuevo el anzuelo de la vida  
para no claudicar (*Matar a Platón*: 74).

Estos versos de *Matar a Platón*, concretamente del poema extenso *Escribir* que conforma la segunda parte del poemario, son una buena muestra de cómo entiende Maillard la escritura como estrategia contra el dolor, como herramienta para cauterizar heridas. El poemario *Conjuros* (2001) es, en este sentido, una materialización formal de esta escritura-embujo que, invirtiendo la mirada, hace de la palabra un arma de destrucción de castillos. Estos castillos tienen que ver con la jerarquía vertical, el deseo y la esperanza, la identidad personal (el mí) y la propia palabra que los edifica (ver capítulo 4). El instrumento, como siempre, está al filo de la paradoja, puesto que construcción y derribo son las dos caras de una misma moneda: el lenguaje. Por ello, el tono del poemario, el conjuro, es un método adecuado en tanto que usa las palabras no con finalidad referencial, para denotar alguna realidad, sino, justamente, para conjurarnos y alejarnos de la supuesta veracidad de estas realidades.

La palabra del conjuro ha de ser, para llevar bien a cabo el cometido, una palabra cáustica, que pueda con su fuerza y agresividad ahuyentar el mal. La repetición, en este sentido, es un buen método porque ayuda a confundir las palabras haciendo que pierdan sentido y se pueda “horadar la superficie” (*Husos*: 79). La parte más bélica del poemario es la segunda, en la que encontramos el poema extenso “Las lágrimas de Kali, la conjuradora.”. Este poema está tomado, como pasaba con *Lógica borrosa*, de fragmentos<sup>74</sup> de *Filosofía en los días críticos*. En la primera parte, en cambio, nos encontramos con poemas-conjuro, cuyo título siempre es “Conjuro para...”, junto con otros poemas titulados “Lógica borrosa” –que da título a otro poemario–, “Decálogo”, “No pondrás nombre al fuego” y “Ulises nunca salió de Ítaca o la curva de Koch”.

Siguiendo con la tradición metapoética de la autora, el segundo de los poemas-conjuro que encontramos en el poemario es el “Conjuro para escribir conjuros eficaces”. Un conjuro, nos dice el poema, es un pacto que sellamos para el que es necesaria una

---

<sup>74</sup> Los poemas 1, 2 y 3 están tomados de los fragmentos 9, 10, 11 y 12, mientras que los poemas 4, 5 y 6 están tomados de los fragmentos 37 y 92 (ver anexo 2.1).

predisposición determinada; por tanto, el foco está puesto en el acto perlocutivo, usando la terminología de Austin, en los efectos conseguidos con la palabra. La palabra del conjuro es, pues, un enunciado performativo, puesto que es un decir-hacer, un “hágase con la palabra” que nos habrá de conducir hacia la acción, más que hacia el discurso. Esto conecta con la idea del ser como suceso, como acontecimiento en el campo de batalla y con la idea de la vacuidad de las palabras sedimentadas. En este sentido, el ámbito de la dicción está puesto al servicio del ámbito de la acción, muy relacionado con la libertad, que hay que ejecutar, porque “Ser libre no es un don, es una reconquista” (*Conjuros*: 17). La libertad habrá de venir con la destrucción de los castillos, y así lo leemos en el poemario en varias ocasiones: “Yo me libero aquí de todas mis promesas, / aquí me quedo, en pie, y decido que quiero / seguir viviendo, libre / de deudas y venganzas” (*Conjuros*: 43). En esta misma línea, leemos en “Las lágrimas de Kali, la conjuradora”:

No espero: actúo.  
La tierra es el espacio del combate,  
mis pisadas levantan el polvo  
como una manada de búfalos  
en estampida. No hay objeto  
para mi acción,  
no construyo  
para un futuro.  
Soy la que dice NO  
y en la soledad se consagra  
como fuerza infinita,  
al fin reabsorbida,  
al fin libre (*Conjuros*: 57).

Como vemos, el conjuro es un método activo que sirve para liberarnos. El proceso, que ha de llevarse a cabo internamente, toma el poema como arma de fuego con la que proyectarlo. De ahí que, mientras no concluya el camino, no concluya el poema: “Cuando un conjuro falla / es porque miente quien lo dicta: / no recorrió la senda que describe, / no hasta el final, y mientras no lo haga / no concluirá el poema”. Haciendo extensivos estos versos, podemos decir que la escritura (inacabada) de Maillard actúa como exorcismo de alcazabas, las alcazabas mentales en las que se alojan los conceptos con los que nos hemos identificado. En este sentido, la escritura-exorcismo permite, proyectando el nombre hacia fuera, hacer que “resbale por la página”, utilizando una imagen de Maillard en *Husos. Notas al margen*, a propósito del *mí* (*Husos*: 20). Escribir-conjurar sirve, entonces, para “escupir la pólvora” y hacer de la palabra un proyectil con el que sanar la herida:

Escribir  
para decir el grito  
para arrancarlo  
para convertirlo  
para transformarlo  
para desmenuzarlo  
para eliminarlo  
escribir el dolor  
para proyectarlo  
para actuar sobre él con la palabra (*Matar a Platón*: 72).

Destaco del poemario los terrenos más importantes sobre los que actúa esta palabra-hechizo con la que la autora pretende conjurar(se). Estos son, a mi modo de ver, el deseo, la esperanza, el mí y la propia palabra que los configura (ver capítulos 4, 5 y 6 de este estudio). Estos terrenos, como leemos en el “Conjuro para atravesar las arenas movedizas”<sup>75</sup>, son terrenos pantanosos. Y en este poema encontramos, justamente, una síntesis de todos ellos: es preciso aprender a transitar por la vida desprovistos de esperanza, sin apegarnos al cieno conceptual sobre el que andamos buscándonos. En este sentido, el poema concluye con una declaración de principios: “En los cenagales se pudren los deseos / que no cumplieron su destino, que es pasar / como las nubes: / sin dejar rastro. Atravesarlos sólo puede hacerlo / quien anda de vacío, sin tiempo, sin historia.” (*Conjuros*: 15). Se condensan en estos versos los tres blancos que comentábamos: el deseo –relacionado con la voluntad de retención y de permanencia–, la esperanza –relacionada también con el tiempo, nunca presente– y el *mí* –relacionado con la historia que, con la repetición, lo ha configurado. Son tres blancos porque los conjuros se dirigen a ellos y también porque apuntan, finalmente, al vacío, al hueco que nos acecha detrás del nombre.

En relación con el deseo, hay varios conjuros contra el enamoramiento y contra el mal de amores, cuya temática se vincula claramente a la del poemario *Lógica borrosa*. Y es que, como en *Lógica borrosa*, los conjuros invocan también el cese del deseo porque este, al sustentarse en la diferencia (si hay un algo/alguien que se desea, seguirá siendo absolutamente otro y, por tanto, inalcanzable) va de la mano del sufrimiento y de la impotencia (ver capítulo 5). Si en *Lógica borrosa*, un hombre es una excusa para amar, aquí un hombre es “un poco de arena entre los dientes” o “una mota de polvo en una lágrima” (*Conjuros*: 26-27).

---

<sup>75</sup> Este conjuro, junto con el “Conjuro para decir mentiras y construir verdades” –dedicado a su hijo Bernabé–, “No pondrás nombre al fuego” y “Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, está recogido en *Hainuwele y otros poemas* (2009: 159-179) en lo que la autora quisiera que fuera conservado de su primera etapa poética.

Así pues, se trata de no “viajar en carne ajena” para no instalarse en ella y que el hombre-excusa, este que puede activar la posibilidad del placer, como nos dice la autora en *Filosofía en los días críticos*, no se convierta en la única posibilidad (frag. 283: 189). Por ello, se invoca el nomadismo, las excursiones sencillas, para que el desamor no sea tan hiriente:

Hice una tregua en medio del deseo.  
Una tregua profunda  
como un oasis.

Y mi cuerpo beduino  
aprendió los colores del desierto,  
el tiempo de la arena y su insistencia ciega  
vio formarse las dunas y allanarse,  
igual que los amantes, sobre un lecho de fuego.  
[...]  
La ciudad se extendía ante mí  
como un lento espejismo. En adelante,  
¿qué soledad, qué cuerpo podría confundirme? (*Conjuros*: 33).

No hay cuerpo que pueda herir porque no es el objeto el que hiere, sino el deseo convertido en necesidad, como leemos en *Filosofía en los días críticos*:

Mi necesidad de ti es lo que me duele. Dejemos las cosas donde deben estar: el infinito, en su imposible; lo cotidiano, en su repetición. No queramos que lo maravilloso se repita, se haga estable, definitivo: lo mataríamos. Lo infinito no es temporal; el tiempo invade lo grandioso y lo banaliza (*Filosofía en los días críticos*, frag. 243: 158-159).

Es necesario, pues, renunciar a la posesión del objeto de deseo. “Las princesas, hoy, han dejado de esperar”, leemos en *Filosofía en los días críticos*, porque “Ellas no necesitan esperar: devoran su propio fuego. Son el hermafrodita que se engalana para saludar la aurora que sale de su boca” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 198: 140). El fuego no puede prometerse porque tan solo cabe en el instante y lo que pertenece al instante no puede hacerse extensivo sin perderse. Por ello, se nos insta a liberarnos de promesas inútiles, a des-esperar, sin ponerle nombre al fuego: “No medirás la llama con palabras que encubren / los viejos sentimientos de los hombres” (*Conjuros*: 46).

Hay que bajar al cuerpo, como nos recuerda “Axis mundi” de *Lógica borrosa*, porque este es el cauce a través del cual propagar la lava. Y no importa en qué cuerpo-excusa porque “todos caminamos sobre la misma pira”; el fuego es, así, el terreno compartido de la no-diferencia, de la ausencia de límites, mientras que el nombre es el

que acuña la diferencia. En el “Conjuro para perder los límites”, la autora nos habla precisamente esa “vieja ceremonia de los límites” que ofician los nombres:

Es esta arquitectura la esencia de los mundos,  
el arte imprescindible de las correlaciones,  
pero es también la antigua cadena que nos fuerza  
a vivir encogidos bajo nuestra mirada,  
salmodiando las sílabas que acuñan diferencias,  
los núcleos sonoros que al pronunciarse invierten el vacío [...] (*Conjuros*: 24).

La arquitectura, la palabra-espejo por la cual establecemos contornos y hacemos que las cosas sean re-conocibles, invierte el vacío porque presupone una verticalidad en la que la cosa depende de la palabra: cada cosa es, por separado, lo que la palabra nombra. Perder los límites es, en este sentido y utilizando dos imágenes del poema, licuar el azogue de este espejo y ahuecar el sonido de las sílabas. En este caso se puede liberar “la fuerza que constriñe los opuestos” (*Conjuros*: 24) y ser uno con las cosas, como el ser de bosque de Hainuwele que nos recuerda al ser de escarabajo de este poema:

entonces, abro la boca y sumerjo  
mi ser de escarabajo  
en la fragilidad caótica del universo (*Conjuros*: 25).

Sobre la relación que establecemos con las cosas, que juzgamos distintas a nosotros, tenemos el “Conjuro para andar de espaldas a uno mismo”. En él, se insta a perder el mí, donde se aloja todo deseo, y a mirar de soslayo –oblicuamente– las cosas para anular la distancia, para ser con ellas:

Debí desesperarme. Debí perder las esperanzas.  
Y supe que era bueno.  
Probé a mirar de soslayo las cosas y a los seres  
que amaba,  
a asomarme a su mundo sin ninguna intención.  
Me puse a caminar de espaldas a mí misma  
  
y de repente el mundo  
se demoró en mis manos (*Conjuros*: 23).

El calzado para andar ha de permitirnos, entonces, avanzar oblicuamente y no en línea recta, porque así nunca alcanzaremos el objeto de deseo. Y, más que avanzar –el concepto avanzar implica el de esperanza–, se trata de demorarse en el mundo o que el mundo se demore en nosotros. Para ello, hay que caminar des-calzos, sin lastre conceptual, de espaldas a al *mí* porque, como sabemos, el *mí* es ese personaje cargado de voluntad con el que nos identificamos y que nos constriñe en la insistencia de una

(ilusoria) existencia individual. Para despegarnos de este personaje, Maillard utiliza otra ficción, el símbolo de Kālī, como método de derribo de castillos, de escombros del mí-deseo (*Filosofía en los días críticos*, frag. 229: 153-154).

Kālī se utiliza, más que en un sentido religioso, en un sentido ficcional, como herramienta para destruir y construir de nuevo. Hay, en este sentido, una reivindicación de la ficción como método para seguir construyendo mundos. “El que miente edifica el mundo que conviene / para salvaguardar la ficción de los otros, la / legítima / ficción que necesitan contra / la angustia de sentirse / tan solos / sin leyes, sin verdades / sin ese amor que creen recibir / a cambio de su alma.” (*Conjuros*: 17), nos dice el “Conjuro para decir mentiras y construir verdades”. Siguiendo con este mismo poema, podemos decir que la ficción nos ayuda a timonear la mente-castillo que nos encierra. Esta es, a mi modo de ver, la reconquista de la libertad de la que habla el poema:

Aprendo del que calla, del que miente y engaña  
el fuego soterrado que aún gime en mi pecho;  
aprendo a dirigir la lava en mis infiernos  
para el mejor gobierno de los mundos.  
Desde ahora mi mano es la que guía  
el fiel de la balanza: la verdad y su opuesto  
son las onzas que pongo en los platillos  
según el juego lo requiera (*Conjuros*: 17).

“La mente es un castillo: / el que conoce los planos / es su duelo”, leemos en el “Conjuro contra el enamoramiento” (*Conjuros*: 28). Conocer los planos es, pues, controlar las imágenes para un “mejor gobierno de los mundos”, siendo conscientes de que, en realidad, no hay mente, no hay castillo: “He dispuesto mi guardia. No admito error ni engaño. / Si alguno me pregunta: ¿qué habré de defender? / ¿Qué hay dentro del castillo? Contestaré que nada, / que dentro no hay nada, que tampoco hay castillo, / que no hay nadie, no hay dentro. / Están dispuestos, todos. / El arma es la atención que corta la esperanza.” (38).

En la segunda parte del poemario *Conjuros*, “Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, quien habla ya no es un yo lírico identificado con la autora sino el personaje de Kālī, que simboliza el poder del tiempo y de la destrucción, aparece, con su collar de calaveras, bailando sobre un mundo en ruinas: “Danzo descalza sobre mis enemigos” (*Conjuros*: 53). Así describe la imagen de Kālī Alain Daniélou en *Dioses y mitos de la india*, donde recoge la descripción del Kālī Tantra:

El Kālī Tantra describe la imagen de Kālī: “De visión espantosa, su risa descubre dientes terribles. Se yergue sobre su cadáver. Tiene cuatro brazos. Sus manos sostienen una espada y una cabeza cortada y esbozan el gesto de alejar el temor y de ofrecer dones. Es la diosa benéfica del sueño, compañera de Śiva.

“Desnuda, vestida con el espacio, la diosa resplandece. Su lengua pende fuera de la boca. Lleva un collar de calaveras. Tal es la forma, digna de meditación, del poder del tiempo, Kālī, que habita cerca de las piras fúnebres” (2009: 357-358).

Asimismo, Kālī es “la negra” porque, en palabras de Daniélou “es la energía última, en la que desaparecen todas las distinciones. Por el poder del tiempo, todos los colores se disuelven, todas las formas regresan a lo informe en la oscuridad omnipresente de la noche eterna (2009: 361)”. En este sentido, leemos en el poema:

Cuando termine esta guerra  
-si alguna vez termina-  
podremos conversar  
y tal vez amarnos,  
podremos jugar a aquel juego  
que consiste en abrir distancias  
y volver a cerrarlas  
sabiendo que no existe  
ni el cerrar,  
ni el abrir,  
ni ninguna distancia (*Conjuros*: 56).

Solo desde el desmoronamiento de lo heredado, este mundo que yace muerto bajo los pies descalzos de Kālī, será posible construir de nuevo. Construir de nuevo desde la conciencia de lo ilusorio de los mundos –es esa creencia la que destruye Kālī – para no creer en ellos más que como ficciones y poder, de este modo, destruirlos antes de asentarnos en su solidez. Porque “Evidentemente, seguiremos construyendo ficciones –no podemos vivir sin ellas– pero, al menos, que sean habitables. Ojalá Kālī, la gran heterodoxa, ruja sobre nuestro universo, vuelva cenizas nuestros ejércitos, inútiles nuestras armas y nos ayude a construir mundos en que no haya que creer, a los que no haya que defender con las armas” (*Contra el arte*: 274). Se nos insta, desde el pacto de la ficción, a no creer en los mundos sino en la potencialidad de construcción, a partir de las ruinas, como concluye el poema y el poemario:

Héme aquí,  
héme aquí,  
he aquí que me atrevo  
a creer en las ruinas

¡Me atrevo a creer en las ruinas! (*Conjuros*: 59)







## 1.5. Lógica borrosa (2002)

*Lógica borrosa* es un poemario publicado en 2002 y estructurado en dos partes: “Lógica borrosa” y “Una excusa para amar”. Los poemas de esta segunda parte nacen de los fragmentos 162, 352, 185, 186, 192, 35, 36, 127 y 34 de *Filosofía en los días críticos*, correspondientes al itinerario de trama amorosa que propone Maillard en el epílogo (ver anexo 2.1). El título del poemario está tomado de la noción de *fuzzy logic* de Zadeh, tal y como explica la autora al principio del libro mediante una citación de Malinowski:

La “lógica borrosa” (fuzzy logic) de Zadeh (1975) es un método de formalización del razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos, predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa. Su construcción se basa en el convencimiento de que pensar en términos borrosos es una forma característica de la percepción humana (G. Malinowski; *Many-Valued Logics*, 1993).

Este término, proveniente del ámbito de las matemáticas y que se aplica sobre todo en el campo de la Inteligencia Artificial, le viene muy bien a la autora como título del poemario ya que hace referencia a la relatividad de lo observado y a la dependencia de la subjetividad perceptiva como parámetro para describir la “realidad”. Es esta subjetividad perceptiva la que, a mi modo de ver, quiere introducir la autora cuando, trasladando algunas de las reflexiones de *Filosofía en los días críticos* al verso libre utilizado en el poemario, halla un ritmo entrecortado que se acompasa con su ánimo interno. Esta sincronización del ritmo interno con el ritmo lingüístico es la que permite a la palabra traspasar el cerco del lenguaje recto del discurso filosófico e introducir, oblicuamente, precipitándose a sí misma por los versos, lo que este no puede decir porque no concede, el discurso filosófico, lugar a lo sobrante, a los márgenes.

Los márgenes, como sabemos, son el lugar donde se siente más cómoda la autora, por cuanto son el espacio por donde puede colarse la interrupción, el hálito de lo no dicho en lo dicho. Concediéndole espacio a la suspensión –y eso lo consigue la autora con el encabalgamiento y la sintaxis quebrada–, se nos muestra en el poemario una mirada sesgada, o borrosa, que, consciente de que opera con la palabra, procura desencajarla para, utilizándola casi como conjuro, hablar de un tema del que, como todos los temas, solo puede hablarse desenfocadamente: el amor. *Lógica borrosa* es, pues, un poemario que nos acerca al amor como esa pasión que nos inclina hacia los cuerpos en búsqueda de una unidad que, al confundir el deseo con su objeto, nos acaba conduciendo hacia el dolor (ver capítulo 5).

En la lógica borrosa, la contextualización es imprescindible porque los valores solo tienen sentido en tanto que se ponen en relación con otros valores: alguien es alto si previamente se ha tomado un valor referencial de una persona “baja” respecto de la cual se establece la comparación y la gradación (muy/bastante/poco alto...). De este modo, se pone en evidencia la naturaleza relacional e interdependiente de cualquier juicio, en contraposición con la lógica aristotélica del sí/no, verdadero/falso, etc., que parte de valores absolutos. La lógica borrosa opera por analogía, puesto que los puntos siempre nos conducen relativamente a otros, sin remisión a un origen fuera de este movimiento que se genera con la conexión. Una conexión horizontal, difuminada, que le sirve a Maillard como metáfora para titular un poemario en el que habla, justamente, de un trayecto amoroso (yo-tú) donde, como pasaba en *Hainuwele*, el objeto deseado se vaporiza.

El primero de los binomios que se *borrifican* en el poemario tiene que ver con la escisión cartesiana mente-cuerpo. Con la aparición del ego racional moderno, cuya máxima es el cartesiano *cogito ergo sum*, se produce una escisión del sujeto –definido como ente pensante, única condición verdadera e indudable– del resto del mundo (la “res extensa”). El mundo externo, cuerpo incluido, pasa a objetivarse como algo diferente a nosotros, en lo que podemos pensar y que podemos –en mayor o menor grado– conocer. En *Lógica borrosa*, no existe esta contraposición porque el cuerpo no es el objeto analizado –y, por tanto, dependiente, subordinado– sino que es el eje sobre el cual pivota todo lo demás; no es el lastre sino la “condición de vuelo” como escribe Maillard en *Filosofía en los días críticos* (frag. 2: 11). En este sentido, frente al concepto de infinito como abstracción, se contrapone el infinito como experiencia corpórea, únicamente vivible desde la singularidad de un cuerpo. Apropiándonos de la noción de singularidad en física (un lugar en el que la densidad de materia y la curvatura del espacio se hacen infinitas), podemos decir que nuestros cuerpos –singulares, diferentes, inclasificables– tienden al infinito. No hay, pues, teorema aplicable, ni ley universal que encaje. Encaja “la física del caos –dice uno de los poemas– con mi ropa interior” (*Lógica borrosa*: 10). Es desde este lugar visceral de donde brota la voz de los poemas, como en una suerte de ejercicio de ventriloquia. Así nos lo muestra el poema titulado “Axis mundi” (*Lógica borrosa*: 24-25)<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Este es uno de los poemarios de la primera parte que Maillard recupera en *Hainuwele* y otros poemas (2009). Los otros poemarios recuperados son “Iniciación”, “Juegos de magia”, “Intermedio”, “El lazo”, “Axis mundi” y “Sin embargo” (183-199). El poema “El lazo” y “Sin embargo”, trasladados del fragmentos 193 y 36 de *Filosofía en los días críticos*, pertenecen a la segunda parte del poemario. Los demás, pertenecen a la primera parte.

El descenso al vientre es también, como vemos en este poema, el descenso al espíritu, al alma, y el ascenso a la cúpula, arriba en la mente, es al mismo tiempo el ascenso al instinto, corpóreo. Porque es un mismo eje el que mantiene erguida la cintura y el que contiene todas las partículas de este fuego ardiendo en sí mismo. La mente, que quiere prolongarlo, lo nombra, lo enfría y lo sitúa donde nunca puede estar. La mente sitúa el infinito donde solo puede existir el nombre. El infinito solo puede aprehenderse desde el cuerpo. En relación con esto, leemos en *Filosofía en los días críticos*:

Mientras mi razón va urdiendo el método, mi cuerpo anhela el abrazo, aquel abrazo en que la mente adopta la forma de ese cuerpo siguiendo la línea de la superficie bajo la piel. [...] Mientras mi cuerpo anhela el abrazo, mi razón construye ya su filosofía. Nunca me pareció tan cierto que la razón sea el núcleo de un complejo sistema defensivo. A través de ella, el fuego conduce hacia lo frío y empieza la solidez: el dominio de los volcanes apagados, la tierra ennegrecida (*Filosofía en los días críticos*, frag. 129: 92- 93).

La autora intenta darle voz, en todos sus textos y en este en particular, al yo-mi piel que anhela el abrazo, la caricia, el beso. Por ello, la escritura se torna palpable, concreta, carnal, entrañada. De ahí, como decíamos antes, la presencia de un discurso oblicuo que intenta distraer la mente y deslizarse con y por el cuerpo:

Tal vez haya nacido tan sólo para amar, para entregarme toda en la inscripción del beso. Tal vez equivocaron unas letras en mi nacimiento forzándome así a la palabra y, desde entonces, ando a deshoras buscando la manera de inclinar mi discurso para que pueda derramarse en los cuerpos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 30: 26-27).

Sobre el beso también, como símbolo de la unión amorosa, y siguiendo con la idea del fuego como esa energía que debe encontrar un cauce en el que volcarse, leemos el siguiente fragmento en *Filosofía en los días críticos*:

[...] Sólo en el beso la lava se licúa y vuelve a ascender como savia. Mi lengua-lava está aterida, presa de sí misma en la ladera. Lleva impresas las huellas de las sandalias de Empédocles<sup>77</sup> y aún flota en el aire ese olor a abismo y a carne abrasada, el olor de otros tiempos, la memoria de un gesto ya nunca repetido (*Filosofía en los días críticos*, frag. 129: 92-93).

---

<sup>77</sup> Maillard utiliza la figura de Empédocles en más de una ocasión en *Filosofía en los días críticos*. En otro fragmento leemos: “Las sandalias de Empédocles son testigo: yo me he tragado al sabio; de él no queda nada, ni sus huellas en mi cuello ardiente. Mis lágrimas nunca llegan al borde del cráter” (frag. 375: 241). Y en otra parte leemos: “Después, invocaría a Empédocles, probablemente cuando se desnudaba en el filo del abismo ardiente. Volvería a mi ser, como aquel filósofo, me apagaría en mí misma. Eso, y no otra cosa, es cumplir un destino” (frag. 124: 90). Esta imagen remite a la leyenda según la cual se encontró la sandalia de bronce del filósofo presocrático Empédocles en el volcán Etna como único testigo de su misteriosa muerte. Hay dos versiones de la historia, como recoge Bertol Brecht en “La sandalia de Empédocles”. La primera cuenta como Empédocles había dejado la sandalia adrede para demostrar que había muerto, terrenalmente, como cualquier mortal, pese a estar envuelto de una áurea de divinidad. Según la otra versión, Empédocles había querido demostrar que realmente era divino y que la sandalia le había jugado una mala pasada, demostrando que era como cualquier mortal. En cualquier caso, se tome la versión que se

La imagen de la lava licuada por el beso y convertida en savia encarna la idea del amor que se deshebra en el poemario; a saber, la concepción de esa pasión como una inclinación hacia el otro en un trayecto, que, gracias a la confusión, permite la fusión – instantánea– con el objeto amado. Un objeto que no debe operar como fin sino como detonador para explosionar la energía-fuego y que no nos consuma:

Úsame, utilízame. Soy un instrumento para el conocimiento de ti. Tan sólo sé tú el cauce por donde pueda transcurrir le torrente que desborda de mi centro, tan pequeño, tan limitado en este cuerpo diminuto. La energía infinita que nos conforma sólo puede hallar cabida en ese trayecto entre los seres: sólo puedo ser lo que soy cuando aquel fuego se proyecta hacia ti para luego, tal vez, retornar, o tal vez no. No importa, lo que importa es el trayecto. Sólo nos cumplimos en ese estar en camino o vuelo hacia el otro. El destino final es lo de menos. Déjame ser agua y fuego, déjame ser la lava que soy a veces, sé mi cauce por un día, un año, un instante –los instantes, todos, son infinitos–, déjame ser en ti, pues por mí serás tú, después, en otros cuerpos (*Filosofía en los días críticos*, frag. 82: 57-58).

Vemos, pues, que en el trayecto amoroso no importa el destino porque, en realidad, el viaje es hacia uno mismo. El otro funciona como receptáculo que permite despertar la energía amorosa que duerme dentro de cada uno de nosotros y a la que debemos dar salida. Por ello, necesitamos un quién en el que proyectar la energía. Un quién al que Maillard, en *Filosofía en los días críticos* y en *Lógica borrosa*, cualifica de “excusa” o “pretexto” (ver capítulo 5):

No te equivoques: lo importante no es el objeto en que proyectas tu energía; lo importante es ella misma. Ella es lo que arde. El objeto es la excusa que, en la ilusión de la diferencia, necesitamos para el trayecto (*Filosofía en los días críticos*, frag. 190: 135).

Neutralizar la diferencia, perdiéndose en el otro y olvidándose de uno mismo, es entonces la experiencia perseguida con la singladura amorosa. Una experiencia que se acerca a la mística, en tanto que se quiere regresar al *anima mundi*, a la in-diferencia inicial, pero con la diferencia de que, en el caso del amor, el cuerpo deviene el cauce más apropiado: “Siempre he querido tocar el alma de aquellos a quienes he querido, y la carne me ha parecido el camino más directo. Siendo opaca, ella ofrecía la vía de la transparencia que es el olvido de sí en el éxtasis” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 141: 104). Maillard explica así en el diario el *modus operandi* a través del cual procedemos a la elección:

Elijo el rastro de una piel, elijo un trazo del espíritu prolongando la carne, elijo un roce, un alma que apenas se esboza en un gesto, una mirada en suspenso, una atención en calma, mesurada, abierta. No elijo la caricia, ella sola se acompasa. Después de haber elegido, el alma, que siempre es una, encuentra la manera de deshacer el entuerto, el error de los nombres y de las diferencias. Por poco tiempo, el tiempo de saber que habrá que elegir de nuevo (*Filosofía en los días críticos*, frag. 79: 56).

---

tome, es interesante el uso que hace Maillard del símbolo de las sandalias como resto ruinoso de la antigua metafísica.

El problema adviene cuando convertimos la excusa en deseo de repetición, en exigencia, y, por tanto, en amarga constatación de la ausencia. Eso, como ya comentamos a la luz del diario, lo hace la mente mediante representaciones-imágenes, a las que se agarra –incluso siendo dolorosas– con voluntad de permanencia: “[...] A mayor exigencia, bien lo sé, una excusa puede convertirse en la única posibilidad” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 283: 188-189). La segunda parte de *Lógica borrosa*, *Una excusa para amar*, habla justamente de esta excusa y de la confusión del objeto con el impulso. En el primer poema de esta segunda parte, aparece el yo-mi piel que es también yo-mi alma y que muestra la identidad entre el alma y el cuerpo, que pivotan sobre el mismo eje.

Nos impulsamos hacia este cuerpo-receptáculo de urgencias, hecho a la medida de nuestro deseo, con la esperanza de anular la distancia que nos hace ser por separado y de coincidir, aunque momentáneamente, en un mismo punto. De ahí la pregunta: “¿será un sueño pensar que allí donde estoy yo también / estás tú?” (*Lógica borrosa*: 29). Efectivamente, la unidad anhelada es, sino un sueño, una paradoja en un doble sentido. En primer lugar, porque “de la íntima unidad no puede dar constancia quien la vive” (93) puesto que hay una imposibilidad espacial y temporal; espacial porque quien pretende dejar constancia es la mente, lugar donde no puede producirse tal unidad, y temporal porque la unidad acontece en el instante (ver capítulo 7). En segundo lugar, es una paradoja porque el propio deseo-voluntad acaba convirtiéndose en la constatación de la diferencia, de no poder estar nunca donde está otro, precisamente porque este otro sigue siendo otro (ausente), una excusa para amar (*Lógica borrosa*: 30-31).

La excusa no sería necesaria sin el deseo, que siempre conlleva la ausencia real de aquello que deseamos. El deseo entraña, en este sentido, la fuerza y la condena al mismo tiempo: la fuerza que nos guía y nos conecta con el fuego original y la condena de no poder traspasar el umbral del otro porque el deseo es, justamente, la distancia que de él nos separa. Precisamente esta distancia-deseo es lo que convierte la experiencia del amor o del gozo en dolor o impotencia, en persecución o acoso de la imagen que construimos, de la que nos es imposible desconectar porque nos asedia ante la carencia, como plasma bien el poema “Acoso” de la primera parte del poemario:

[...]  
Y entonces mi amor  
entre tanta impostura  
qué difícil hacer  
el amor con tu ausencia (*Lógica borrosa*: 21)

Y, sin embargo, seguimos amando. Seguimos deseando amar, como se destella en otro poema de la segunda parte, no al objeto sino al propio acto de amar, que nos consume por dentro: “Por pura pasión amo el amor que me consume” (*Lógica borrosa*: 32). La decisión, a partir de esta constatación, es la de la observación de este fuego que nos consume. La observación, de la pasión en este caso, es, como sabemos, la preocupación que impregna toda la obra maillardiana; de ahí que nos diga que ha empeñado su existencia en lograr cumplir esta paradoja. La autora habla aquí, como en otros textos, de la paradoja de jugar y asistir al juego al mismo tiempo, de ver(se) haciendo para poder conseguir, así, la distancia, la ecuanimidad, la calma. En relación con esto, es interesante una de las frases omitidas en la traslación del fragmento del diario (frag. 186: 133) al poemario (*Lógica borrosa*: 32): “(A veces, la calma es aún tan sólo ironía. No basta. Es un inicio)”. La calma, relacionada por la tradición india con el estado neutro conseguido gracias a la distancia estética y llamado *śāntarasa*, es “tan sólo” ironía porque, si bien la ironía propicia la distancia necesaria para poder reírse de uno mismo, el mí sigue teniendo relevancia, porque no nos hemos desidentificado de él.

En el poema titulado precisamente “Lógica borrosa”, del poemario *Conjuros*, también hay unos versos en que se habla de la ironía: “No dejé que escapara mi último suspiro, / no pudo computarlo. Marcaba exactamente / el grado de pasión / que un buen actor demuestra / al final de la obra. Cuando bajó el telón / supo que en mi sistema la amargura se puede / restar a la ironía.”. De nuevo nos encontramos con la cuestión de la distancia estética que, al permitir la desidentificación de las propias circunstancias y la universalización, permite la ironía (ver capítulo 3).

Siguiendo con la observación, nos encontramos con el poema “Sin embargo”, tomado del fragmento 193 del cuaderno, en el que se entrevé el estilo que va a marcar la segunda etapa poética de la autora, formalmente y conceptualmente. Desde un punto de vista formal, nos encontramos con abundantes repeticiones, una sobrepresencia de adverbios que contrasta con la poca presencia de verbos (en presente, como en casi todos los textos de la autora). Desde el punto de vista del universo metafórico maillardiano, podríamos decir que las estancias de las que habla el poema son, de alguna manera, los husos, moradas de la conciencia en las que habitan nuestros pensamientos cuando atrapamos las sensaciones y, consiguientemente, las perdemos.

Las estancias son moradas a través de las que viaja nuestra conciencia, suponiendo que la conciencia sea algo fuera de estas estancias, cuestión sobre la que reflexiona la autora especialmente en el tándem *Husos-Hilos*. La lucidez, nos dice el

poema, es una chispa instantánea entre estancias. El problema, y así lo plasma formalmente la autora mediante el uso de adverbios (tampoco, luego, ahora, apenas...), es que este no-lugar, la entre-línea de la conciencia, si permanece bajo la luz del foco, se vuelve también estancia, pensamiento, huso: “lo que intuyo ahora / se borrará mañana, / luego, / ahora, / apenas se haga pensamiento.” De ahí la desconfianza en lo dicho (la palabra no es permanente, ni siquiera la del poema); y de ahí la necesidad de reformularse haciendo avanzar lo escrito entrecortadamente, sincopadamente. Se fusiona, así, el ritmo del poema con la metáfora con la que la autora explica el operar de nuestra conciencia. Y es que es por los entresijos de la síncopa rítmica por donde podría colarse una suerte de síncopa o pérdida transitoria de los contenidos mentales inmóviles, de las estancias.

El infinito se vincula, siguiendo con el tándem *Filosofía en los días críticos- Lógica borrosa*, más que a una abstracción, al “deseo de infinito”, a la proyección que nos impulsa hacia otros cuerpos con la voluntad de ser más, de ser en otro(s), en plural, de no ser solos. Y, sin embargo, es la radical soledad la que se constata en esta proyección porque no logramos nunca ser el tú hacia el que nos proyectamos. Porque, como dice uno de los poemas, titulado “El lazo” en la edición de Hainuwele y otros poemas, “«Tú» es el nudo corredizo / con el que aprieto mi garganta / para medir su resistencia” (*Lógica borrosa*: 37). Sobre esta impotencia, leemos en el diario:

[...] la carne en la que golpeo suena y yo estoy fuera del lugar de donde parte la resonancia, excluida del tú que debería ser el nosotros, el infinito plural que se inicia entre dos o, tal vez me equivoque, tal vez el dos haya sido, siempre, el principio de toda separación, la generación de los cuerpos, de aquel cuerpo, el otro, en el que seguiré golpeando con los puños, tan impotentes, tan desesperadamente impotentes, preguntando dónde estás, dónde estás, dónde estás (*Filosofía en los días críticos*, frag. 141: 104-105).

En este sentido, encontramos la misma imagen en un poema de *Lógica borrosa* tomado del fragmento 35 de *Filosofía en los días críticos*: “[...] el infinito / son las palmas abiertas de mis manos golpeando / sobre un pecho extraño [...]” (*Lógica borrosa*: 36). El lastre no impide, pese a la impotente conciencia de la diferencia, como leemos en el poema, el deseo de infinito, de morar en otro. Porque, a pesar de que el infinito carece de realidad, de continuidad –el infinito no puede tener continuidad, precisamente porque acontece en el instante, en la intensión y no en la extensión– el deseo de seguir siendo, de no desaparecer, prevalece: “No obstante, me entregaría aún, una y otra vez y a conciencia, al abismo insoportable y a sus llamas con tal de sentir que existo y dejar de oírme preguntándolo con tanta necia insistencia” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 155: 114).

Contra el deseo, este deseo poblado de identidad que trata hacer extenso – controlable– lo que solo cabe en el instante, leemos estos versos-conjuro: “¡Téplase el acero en el fuego, / hágase mi alma, / hágase a partir del barro, / a partir de las grietas y / del estallido, hágaseme el alma!” (*Lógica borrosa*: 38). Llevar el deseo allí donde no alcancemos a ser nosotros mismos es el mandamiento de este poema-conjuro, que invoca a la formación del alma, para la que el ser por separado es un obstáculo porque nos desconecta del alma colectiva. Es necesario eliminar el deseo porque este, como decíamos antes, insta la necesidad, la diferencia, el dolor. “Erradicar el deseo –dice la autora en *Filosofía en los días críticos*– no es otra cosa, al fin y al cabo, que el esforzado empeño en eliminar las diferencias y devolver al todo –y a su armonía– lo que se particularizó en la conciencia individual.” (*Filosofía en los días críticos*, frag. 330: 217).

Habla el poema que mencionábamos de des-nombrar, de no nombrar el deseo que corroe: “no habré de pronunciar palabra alguna”, o “No poner nombre al fuego”, como decía el mandamiento de *Conjuros* (46). Y es que el problema del deseo, como el del infinito, es sobre todo un problema de lenguaje. Por ello, como dicen los últimos versos del último poema del poemario, el ansia de infinito no se cura indagando en la llaga. El deseo, solidificado en las huellas-imágenes sobre las que hollamos obsesivamente identificándonos con él, confunde los impulsos: el objeto amado con la fuerza de amar. La fuerza de amar no tiene que ver con el objeto amado sino que es puro arder en uno mismo como hemos visto a lo largo del poemario: “Ardo y no sé decir / hacia dónde me proyectan las llamas, / que no son llamas sino un puro arder en mí [...]” (*Lógica borrosa*: 39).

“Voy supurando amor / por todas mis heridas y no creo, / ya no puedo creer / que el ansia de infinito / se cure indagando en la llaga” (*Lógica borrosa*: 39). Así es como acaba el poemario, con la imagen de un animal enloquecido que danza sobre fuego. Un animal que recuerda a aquella Hainuwele cuyo sacrificio la devolvía a la tierra, a su propio nacimiento, a la in-diferencia del mundo. El sacrificio que permite la neutralización de la diferencia sujeto-objeto, la unidad anhelada, es, efectivamente, un sacrificio nominal. El nombre-máscara más importante a perder en este trayecto es, obviamente, el propio: el yo o el mí. Y el procedimiento, que Maillard examina en gran parte de su obra, habrá de ser analógico y no binario. El procedimiento habrá de ser esa lógica borrosa, oblicua o distraída, que permita el paso deslizante entre los ceros y los unos sobre los cuales hemos edificado sólidas ideas.





## 1.6. Matar a Platón (2004)

*Matar a Platón* constituye, sin duda, uno de los mayores logros poéticos de Chantal Maillard. El poemario, con el que la autora obtuvo el Premio Nacional de Literatura (2004), está construido en torno a un acontecimiento dramático, un hombre aplastado por el impacto de un camión. Sin embargo, y aquí es donde reside la fuerza del texto, este “hombre aplastado” que abre el texto se define a partir de las miradas entrecruzadas de todos los espectadores que contemplan la escena. Utilizamos el término escena intencionadamente, pues el poema extenso se dispone a modo de composición cinematográfica, de versión original subtitulada. La autora, sometiendo al lector a la red de la representación, construye, una VOS poética en la que los subtítulos no glosan, como sería esperable, sino que recrean una historia que parece ser la misma y otra simultáneamente, formando espiral. Este modo de proceder responde con coherencia estética a una manera muy concreta de entender el individuo y el universo como procesos más que como ideas, como movimientos más que como puntos estáticos y definibles.

En el poemario, se nos muestran, como si del objetivo de varias cámaras se tratara, las miradas de unos transeúntes que contemplan la escena de un hombre que acaba de ser atropellado involuntariamente por un camión. El foco está puesto en el lector, sobre quien se ejerce una crítica ante la indiferencia o la complacencia ante el dolor ajeno. A través de un juego de espejos metaficcionales, encontramos en la obra una reflexión que tiene que ver no tanto con el placer ordinario de la contemplación morbosa del dolor sino con el placer estético que toda representación suscita. Este placer de observar el engranaje artístico como tal, como afirmaba Barthes, no tiene que ver con “la relación de la copia y del modelo (relación de imitación), sino solamente la del engaño y la copia (relación de deseo, de producción)” (2007: 29). Es por ello por lo que, probablemente, no podemos cerrar las páginas del libro, cuestión por la que somos interrogados en la obra.

Maillard nos habla en el poemario de la cuestión del dolor ajeno y de la imposibilidad acceder a él, a su singularidad, justamente porque de él no podemos tener más que representaciones. Y es que, como decía la autora en *Filosofía en los días críticos*, “Podemos pensar que «todos estamos solos»; pero no podemos tener acceso todos a una misma soledad” (frag. 327: 213). En cualquier caso, pese este escollo, Maillard se propone desactivar los conceptos-palabra que, por repetidos, por solidificados,

“desmienten lo que ocurre”, nos impiden “crecer en un gesto”, cosa que, de entre todos los transeúntes que contemplan la escena del hombre aplastado, solo puede hacer, irónicamente, un perro.

Para desactivar estos conceptos, se utiliza un lenguaje que tiene como objetivo parecer extraño al lector, como si el discurso se estuviera flexionando para cuestionarse a sí mismo. El primer extrañamiento se produce, de entrada, ante la frialdad narratológica con la que se nos presenta el dolor, que se vehicula a través de una extraña *voz en off*, aparentemente objetiva y distante, que nos narra sin concesiones líricas los detalles de la escena del hombre aplastado. Un hombre que, como el resto de personajes que deambulan por la trama, se nos presenta con una identidad diluida. La singularidad del hombre aplastado, maquillada con estadísticas universalizadoras por los transeúntes del poemario, es justamente lo que, como dice la autora, le da sentido al texto. Porque, pese a no podernos identificar con él, sí podemos desenmascarar los nombres y “dejar de mentir con palabras abstractas”. O “escribir para desescribir”, “para desdecir”, como reivindica en el poema extenso *Escribir*, que sigue a *Matar a Platón*.

Chantal Maillard quiere “dejar de mentir con palabras abstractas” y nos ofrece una poesía que nos acerca a lo-que-ocurre, al instante. ¿A qué instante se refiere Maillard? y, sobre todo, ¿a ojos de quién “acontece” este instante? Esta es una de las claves del poemario, en la que vamos a ahondar a continuación. Dos poemas extensos son los que constituyen la obra: “Matar a Platón” y “Escribir”. El primero gira en torno a un instante en el que confluyen varias vidas. Esto es lo que la autora denomina “acontecimiento”, que no puede ser definido, pues se trata de un impacto en el que puede condensarse toda la eternidad, como si de un *aleph* se tratara. En la parte inferior de los poemas encontramos una serie de subtítulos que dan lugar a una historia paralela, a otra vida que confluye. En definitiva, *Matar a Platón* se configura a través de un juego cíclico de espejos que busca, en última instancia, deshacernos del lastre de la tradición del pensamiento platónico. En el segundo poema extenso, “Escribir”, la autora nos ofrece una estremecedora reflexión metapoética, mediante la estructura reiterativa “Escribir para...”, que constituye una reivindicación del grito, de la rebeldía, y un canto de compasión por el dolor de todos.

En un mismo espacio, el del texto, coexisten el verso y la prosa, así como distintos géneros literarios: poema, ensayo, obra cinematográfica, etc. Coexisten también la poeta, la comentarista, el hombre aplastado y los demás protagonistas del poemario: el conductor, el perro, el pueblo, la niña, el niño, la mujer-no-angustiada, la paloma.

Coexisten todos estos personajes de la trama, que contemplan la escena del hombre aplastado, y coexisten personajes de obras de arte de Musil o de Magritte. Y esos personajes artísticos, a su vez, conectan con los personajes de Maillard –que son también creación. Y, finalmente, coexistimos también nosotros en esta trama, que en ocasiones roza lo macabro, puesto que en varios momentos se nos implica en el “acontecimiento”, como pone de manifiesto el poema 16:

Usted quiere volver la cabeza y mirar  
hacia otro lado: al cielo.  
que es tan denso que alivia,  
o a los demás, que el más siempre conforta,  
pero ellos también son presa de esa angustia deliciosa,  
también miran al hombre aplastado  
que usted sigue mirando  
sin poderlo evitar.

¿Puede acaso?

(*Matar a Platón*: 43)

La huella que el pensamiento platónico ha dejado en el pensamiento occidental está muy presente en todos los filósofos posteriores, en tanto que llevan a cabo una interpretación y reinterpretación de las palabras de Platón, para alabarlas o para criticarlas. Parece, por lo tanto, que la categórica determinación maillardiana de acabar con una figura clave como Platón no merodea los límites de la frivolidad y así lo demostrará a lo largo de veintiocho inquietantes poemas. Asimismo, desentrañar la voluntad de la poeta se convierte no en una opción a seguir sino en LA opción, dictada por ese interrogante que planea a ras de verso desde la portada hasta el cierre del poemario. La propuesta poemática de Chantal Maillard, en este sentido, parte de una destrucción primordial, la destrucción de las oposiciones binarias (el modelo y la copia, el bien y el mal, el hombre y la mujer, etc.) que imponen una estructura jerárquica vertical en la que lo de abajo es reflejo de lo de arriba (la Idea), que es lo realmente verdadero.

La primera crítica de Maillard al sistema de Platón emerge muy temprano en *Matar a Platón* cuando cuestiona uno de los aspectos más duramente atacados por el filósofo griego: el sentimiento. Se interroga la poeta acerca de la existencia de una poesía entendida como mero y frío lecho descriptivo, capaz de obviar la presencia de los sentimientos. No parece que la respuesta de Maillard vaya a ser afirmativa pues acaba de poner la primera piedra en una argumentación que se colará por los entresijos de todo el poemario. Como dirá más adelante:

[...]  
al tiempo que investigan la manera

de saber sin sufrir,  
de ver sin ser vistos (*Matar a Platón*: 26).

De este modo, expresa la necesidad que sentimos de deshacernos del férreo dictamen, establecido por Platón, y refrendado siglo tras siglo, que invalida cualquier acercamiento a la sabiduría, a la visión “correcta” de las cosas si no se ha pasado por el filtro irrevocable de la razón. Maillard parece proponer a partir de aquí una reivindicación de los sentidos en un intento por restablecer el papel que les ha sido arrebatado. No son necesarias declaraciones ni propuestas explícitas para percibirlo, basta con adentrarse entre sus páginas para darse cuenta de que el poemario de Maillard huele, hiede, evocando olores putrefactos, penetrantes, corruptos. Así, el olfato –sentido desterrado de la perspectiva platónica cuyos principios solo atendían a la vista y, si acaso, al oído– de forma redundante, explícita, cobra fuerza sorteando el olvido platónico.

No huele a manzanilla,  
huele a piel que se agrieta,  
huele a asfalto mojado,  
huele a perro, a trasplante [...] (*Matar a Platón*: 35).

Venimos hablando de una completa, y compleja, argumentación de Chantal Maillard para dar respuesta a la determinante afirmación que titula su obra. Si bien hemos podido comprobar cómo los sentidos emergen desde el destierro, es capital compensar la balanza y saber cómo la poeta se enfrenta al contrapunto de este binomio (el principal de entre los muchos que conforman la teoría platónica), es decir, cómo se enfrenta a la razón. En su afán por dilapidar la construcción del racionalismo más puritano encarnado en ciertos aspectos de la obra de Platón, Maillard enunciará con una sola frase un dictamen más que lúcido: “el orden nos exime de ser libres” (*Matar a Platón*: 27). El conjunto de estas siete palabras está dando cabida a una completa refutación de los principios platónicos. El orden del que habla, el orden matemático, el orden al que hemos llegado a través y gracias a la razón no nos ha hecho más libres, ni más sabios, sino todo lo contrario.

Solo así comprendemos y hasta nos identificamos, desde la repugnancia de saberlo posible, con unos individuos que disimulan con soberbia unos miedos que solo se pueden paliar mediante explicaciones sólidas, seguras, irrefutables, cuantificadoras... aun sabiendo que nos envilecen.

La mujer deja de temblar: todo está controlado.  
A punto estuvo de creer que algo  
anormal ocurría, [...]

aquello es conocido y ya no la involucra;  
le pertenece a otros. [...]  
el orden nos exime de ser libres,  
de despertar en otro, de despertar por otro.  
A punto estuvo de gritar, desde esa carne ajena,  
pero el orden contuvo a tiempo ese delirio (*Matar a Platón*: 27).

Aparece, siguiendo una estela borgiana, un poco más adelante, un turbador poema donde el juego de espejos se hace presente ilustrando la imagen platónica de “la mirada que nos observa a todos” es decir, la que ha sido capaz de ver más allá del propio cuerpo, más allá de la experiencia. Esa mirada, para Maillard, deja de ser alumbrada por un mundo de ideas precedentes, inmortales e inmanentes para dar paso a la luminosidad incandescente que emana un poema. No hay más que enfrentarse a versos en los que con sutil ironía afirma que “el verso ha de ser copia exacta y fidedigna/ de no se sabe qué realidad verdadera” (*Matar a Platón*: 51). Otra prueba sincera de esta fe la hallamos en el momento en que Maillard otorga al poema la capacidad para sugerir el instante, donde se halla resumido el universo... De nuevo, un cambio de perspectiva brutal; no es que el poema recupere un valor absolutamente inconcebible para Platón sino que, además, la mano que mece esos versos, la del poeta, se ve dotada, en consecuencia, de un papel insospechado a ojos de la tradición platónica. El “subtítulo” en esta ocasión es especialmente ilustrador:

Platón desterró a los artistas por temor a que  
mostrarán que lo-que-ocurre  
no tiene correlato ideal (*Matar a Platón*: 39).

Sin embargo, Chantal Maillard es incapaz de detener su meditado magnicidio en este punto; todavía mantiene en la recámara algunos poemas que subrayarán su decisión inapelable. La seriedad, el envejecimiento se convierten, de la mano de la poeta, en lúcidas y aterradoras imágenes del efecto que provoca el atrincherarse en la razón y convertirnos, así, en seres “incapaces de crecer en un gesto”, agazapados tras una expresión de solemnidad para “construir distancias, para no perder el equilibrio”, que rezuman cobardía, soledad y miedo, más miedo. Como colofón final, Maillard quema su último cartucho en el poema veintitrés cuando en un verso magistral y estremecedor pone el broche final al desmoronamiento progresivo del ya maltrecho ideario platónico y, por consiguiente, también de su máxima expresión, esa “sustancia impermeable que nos inmuniza”, conocida durante siglos como razón.

Frente al modelo imperante del original y la copia, Maillard, partiendo de la filosofía de Deleuze como deja bien claro el epígrafe del libro, apuesta por representar en su obra poética esa lógica del acontecimiento, la lógica de lo que ocurre y no de lo preestablecido. Y para hacerlo Maillard desecha la verticalidad del árbol y asume lo que Deleuze y Guattari explican mediante la metáfora del rizoma. El rizoma atiende al principio de multiplicidad. No hay nada, ningún punto, que sirva de referencia, pues todos los puntos están conectados entre ellos y todo remite a todo. “Un hombre es aplastado”. Así es como empieza el poemario. Si seguimos leyendo, no nos queda más remedio que entrar en el juego de la representación, pues el “instante” ya ha dejado de ser “ahora” cuando leemos “instante” y “ahora”; así, el “instante” nos llega, sin duda, a través de la representación. Hecha esta aclaración, podemos entrar en el juego. Y decimos podemos porque nosotros –lectores– también participamos del rizoma, que se despliega en la mente de la autora y en nuestra mente (ver capítulo 3).

Se pretende, de este modo, mostrar cómo el acontecimiento acontece –valga la redundancia– en un punto del espacio donde se contiene el universo todo, donde acontece, en definitiva, la extensión del universo en la intensidad de un instante. Asimismo, se nos sugiere la idea del mundo como representación, como teatro, como trama. Esto nos remite, sin duda alguna, a la teoría de Nietzsche del mundo como una gran trama circular en que todo lo representado se repite eternamente porque todo forma parte de esta gran trama circular. Esta es la trama onírica cuyos hilos teje Chantal Maillard haciendo que cada hilo no remita a una idea abstracta (que, por ser abstracta, no existe) sino al mismo texto: “toda voz es un signo, toda palabra forma parte del mismo texto” (*Matar a Platón*: 53). De este modo, el texto se erige en la realidad misma: el texto no es copia de ninguna realidad superior, sino que es la realidad misma, como muestran estos versos:

No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo  
–no pudo, es evidente: aún no estaba escrito– (*Matar a Platón*: 55)

Vemos pues cómo la autora nos invita a que entremos en un juego especular de miradas y de perspectivas inquietante, como en los textos de Borges. Siguiendo con los espejos, podríamos decir que todo el poemario es como un espejo roto en infinitos pedazos que se reflejan mutuamente. En este sentido, cabe destacar una idea muy presente en todo el poemario: la otredad. “Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento” escribe Maillard (*Matar a Platón*: 45). En efecto, el “acontecimiento” que se describe en los poemas, se describe a la luz de las distintas miradas de los distintos

espectadores que contemplan la escena, cual de si un teatro se tratara. La combinación de todos estos espejos de los que hablábamos antes le otorgan al poemario una doble condición: la de fragmentado y la de unido. Fragmentado en tanto que cada una de las imágenes, cada uno de los impactos, cada pedazo de espejo, tiene autonomía, y unido en tanto que todos ellos conforman un gran espejo unitario sin el cual no tendrían sentido los distintos fragmentos. Este fragmentarismo del poemario es un fragmentarismo cinematográfico, como decíamos. Por otra parte, el tema de los espejos es también un guiño de la autora en cuanto a su crítica a Platón: los espejos de Chantal Maillard, al contrario que los de Platón, no reflejan ninguna copia de ninguna realidad verdadera más allá de lo-que-ocurre —que no tiene correlato ideal; los espejos de Maillard se reflejan a sí mismos y remiten a sí mismos, no a ninguna verdad superior, porque “la realidad está aquí, desplegada” (*Matar a Platón*: 28).

En el texto de Maillard, todo remite al mismo texto, porque “toda voz es un signo, toda palabra forma parte del mismo texto”. El texto es la realidad misma, el marco orteguiano<sup>78</sup> en el que, en su finitud, puede estar contenido el universo entero. La peculiaridad del marco de *Matar a Platón* es que los límites están completamente desdibujados, puesto que nosotros estamos participando también en la trama. Los límites se borran puesto que la autora, como hemos venido observando, se erige en observadora y el lector-espectador-observador se erige en autor. Se borran también los límites entre la poesía y la filosofía, pues, aunque la misma Maillard insista en que ambas van por caminos distintos, la fusión de filosofía y poesía en *Matar a Platón* es evidente. Se borran los límites de los géneros literarios: la obra es poesía, ensayo, obra cinematográfica (recordemos la versión original subtitulada). Este otro lenguaje que emplea Maillard toma como base la experiencia como “percepción pensada” y el orden reticular como el único orden posible.

Retomando el tema del marco, podemos decir que todo lo que se salga de dicho marco, en palabras de la autora, “abandona la escena, el verso y el poema” (*Matar a Platón*: 38). Este último verso hace referencia a un furtivo que pasa por la escena sin inmutarse, sin “acontecer”. Muestra de la ironía y el sarcasmo de la autora es que el único que “acontezca” en el poemario sea el perro, puesto que es el único que se atreve a crecer dentro de un gesto, que se implica en el instante, en lo-que-ocurre. Todo lo que se salga del marco textual es invisible para nosotros, pues nosotros estamos dentro del juego y no

---

<sup>78</sup> Ortega y Gasset, en “Meditaciones sobre el marco” en *El espectador III* (1966e), habla de la obra de arte como marco imaginario dentro de la infinitud de lo real. Este marco se erige en una suerte de ventana que ejerce de frontera entre dos regiones, la de la realidad y la de la ficción.

podemos situarnos en otro punto: “Entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único” (Foucault, 1999: p. 42).

El juego poético que Maillard logra con *Matar a Platón* es quizás uno de los exponentes más claros de la filosofía que subyace en toda la obra de la autora, sobre todo en lo que hace referencia a la cuestión de la identidad. El sujeto no tiene ya ninguna relevancia en el momento en que uno no “es” sino que se hace a partir del acontecimiento. Lo que somos únicamente se hace o existe en lo otro, en los otros; lo que somos únicamente tiene sentido en tanto que somos en otros, somos una multiplicidad de acontecimientos, de momentos, de miradas. Decir “yo” e intentar definir “yo” es prácticamente como no decir nada, y eso lo explican muy bien Deleuze y Guattari: “No llegar al extremo donde ya no se dice yo, sino al extremo en el que no tiene ninguna importancia decir o no decir yo. No somos ya nosotros mismos. Cada uno conocerá a los suyos. Se nos ha ayudado, aspirado, multiplicado” (2003: 9).

En *Hainuwele*, Maillard nos enseñaba cómo mediante la transformación del ser en todo lo que vive, en todo lo que murmulla, se configura la experiencia vital. Nos enseñaba otra manera de mirar en que las estructuras binarias, sobre todo la dualidad vida-muerte, se diluyen para dar paso al recorrido armónico que anula la concepción del tiempo como una línea recta y dibuja cuerdas entrelazadas donde todo es simultáneo y no existe inicio ni final. En *Matar a Platón*, esta simultaneidad que se intenta representar en forma de rizoma está puesta en escena a modo de tablero de juego en el que cualquier punto puede conectarse con cualquier otro en cualquier momento. Dice Deleuze que un rizoma puede ser roto en cualquier parte y se recupera según tal o cual de sus líneas y siguiendo otras líneas. En el texto de *Matar a Platón* podemos retomar en varios puntos de la trama elementos que han salido anteriormente: la misma paloma que aparece en el poema 3 reaparece en el poema 11; la media de nailon que cae desde una ventana en el poema 6 vuelve a aparecer en el poema 9 cuando roza a la “mujer no angustiada”; el niño pequeño que contempla la escena desde el balcón en el poema 11 y el perro que se atreve a acontecer en el hombre aplastado en el poema 13, reaparecen juntos en el poema 20. Y, al margen de todas estas imágenes conectadas, tenemos los subtítulos a pie de página, en los que nos aparece el hombre aplastado con la niña que tenemos en los poemas convertido en autor del texto *Matar a Platón*. Las identidades, como vemos, quedan

diluidas a través del juego de espejos. Los personajes del texto no son nada por sí mismos, sino que son en tanto que miran, en tanto que se miran, en tanto que juegan a construirse a través de las miradas de los otros.

Con esta estrategia, Maillard consigue crear la ilusión de que todo sucede en un mismo instante, puesto que en realidad no hay sucesión temporal. Sin embargo, decimos ilusión porque la dificultad de expresar con palabras el instante, el ahora, es notable, puesto que cuando decimos “instante” ya ha dejado de ser “ahora” cuando leemos lo que leemos. No nos queda más remedio, entonces, que entrar en el juego de la representación. Si, como explica Nietzsche, nuestra experiencia empírica está condicionada por la representación, tendremos que aceptar que el supuesto correlato material del mundo de las ideas es también representación, pues es evidente que ni las ideas son ni las representaciones son, como bien muestra el conocido cuadro de René Magritte<sup>79</sup> *Ceci n'est pas une pipe*. En la segunda versión del cuadro, Magritte va más allá y muestra irónicamente cómo la supuesta “idea” de pipa tampoco puede ser algo real puesto que también está enmarcada en la representación artística:



*Ceci n'est pas une pipe*, René Magritte

Foucault, en su ensayo sobre el cuadro de Magritte (Foucault, 1981), pone de manifiesto la problemática relación entre las palabras y las cosas. ¿Es el significado lo que relaciona las palabras y las cosas? ¿Las palabras remiten unívocamente a las cosas? Si esto fuera así, la afirmación “Ceci n'est pas une pipe” no tendría el tono provocador que tiene, porque no habría lugar a dudas. En el cuadro las palabras remiten a la pipa dibujada (que no es una pipa real) que a su vez toma como modelo una pipa “ideal”, que tampoco es una pipa real, pues, como decíamos, está también representada. Concluimos,

---

<sup>79</sup> En el poema 19 de *Matar a Platón*, siguiendo la dinámica intertextual del poemario, hay una alusión precisamente a un cuadro de René Magritte: “De perfil se parece al quicio de una puerta; / de espaldas, la silueta recortada / en la puerta de un cuadro de Magritte” (Matar a Platón: 49).

entonces, que la verdadera relación no está entre las palabras y las cosas sino entre las palabras y las palabras o entre los significantes que tejen relaciones analógicas entre sí. En este sentido, Foucault pone el ejemplo de Don Quijote, cuya verdad no está en la relación que las palabras tejen con las propias palabras, pues su verdad está en la ficción.

En este contexto, desde la reivindicación del simulacro como único medio para acercarnos a lo-que-ocurre, la representación se erige en el único plano posible, en el único tablero de juego en que lo primordial es ser conscientes del propio juego. Se trata de un tablero capaz, entonces, de proporcionarnos placer estético, pues nos ofrece la distancia necesaria para poder jugar (ver capítulo 3). Lo importante no es ya tanto lo que se dice, sino cómo se dice; lo importante no son tanto los conceptos, sino a través de qué ojos se contempla lo-que-ocurre.





## 1.7. Diarios indios (2005)

Desacostumbrar la mente para poder, así, invertir la mirada. Este es, justamente, el eje que vertebra los *Diarios indios* (2005). Este diario está compuesto por tres cuadernos de viaje escritos durante las etapas que la autora pasó en la India: Jaisalmer (1992), Bangalore (1996) y Benarés (1998-1999), que es la continuación cronológica de *Filosofía en los días críticos* (2001). Lejos de ser un relato o una crónica de viaje, como tampoco lo es *Bélgica* (2011), estos cuadernos, escritos durante las estancias de Maillard en la India, contienen un conjunto de textos que parten de la experiencia vivida durante estos viajes. Unos viajes que le proporcionan a la autora un “punto de estar”, desde el cual, a partir de la extrañeza, poder descender a la oscuridad traspasando los propios límites.

Los fenómenos observados, a menudo de una dureza extrema, ejercitan en la mirada atenta, aquietada, de lo inmediato, de lo-que-ocurre, y actúan, de este modo, de dieta para el adelgazamiento del yo (el *mí* en la terminología maillardiana), que se ve sumido también en el propio mecanismo de observación, estableciendo así una distancia entre el que observa y el personaje interno observado. Se quiere dar cuenta, como nos dice la autora, no tanto de lo observado en el mundo sino del propio mecanismo de observación; no tanto del mundo sino de nuestra manera de conocerlo, nuestro mapeamiento que, inevitablemente, modifica lo percibido.

El viaje-dieta se nos plantea, pues, como experiencia extrapolable para, aperciéndonos del universo transformativo y acompasándonos con él, dotar a la mirada de herramientas para la extrañeza y, consecuentemente, para la des-idealización, la des-identificación y la neutralidad. Mediante este entrenamiento en la escisión, en el desdoblamiento (el hacer viendo), que observamos sobre todo en el *Diario de Benarés* (última parte y la más importante, según la autora), se practica una suerte de “ejercicio de esquizofrenia controlada”, en palabras de Maillard, con el que se procura establecer un método para la contemplación de las imágenes que fabrica la mente, añadiéndole ideas, juicios, a lo percibido. Un método, el del observador, cuya aplicación es magistralmente puesta en práctica por la autora en el siguiente cuaderno: *Husos* (2006).

## Jaisalmer (1992)

Jaisalmer, ciudad del estado indio del Rajastán, situada en el desierto del Thar, es la que da nombre al primer cuaderno. En Jaisalmer, que “podría ser cualquier lugar” (*Diarios indios*: 21), Maillard nos habla aquí de un ejercicio necesario de desorientación, de la necesidad de forzar las circunstancias externas para poder destruir los castillos internos que hemos edificado y habitado a base de añadiduras conceptuales. Para ello, la autora considera que “sólo las situaciones, digamos, ‘aporéticas’, aquellas en las que nos encontramos totalmente desprovistos de recursos, son las que, cerrándonos el mundo exterior, nos obligan a franquear los límites del nuestro, interior” (*Diarios indios*: 17).

Para llevar a cabo este franqueamiento, es imprescindible aprender a mirar deteniéndose en lo mirado, simbiotizarse con lo observado dejando de creerse distinto, siendo menos en uno y más en lo otro, dejándose absorber por la acción contemplada. Lo sagrado está en lo inmediato, en lo palpable, y acontece en cada esquina. El viajero es aquel que es capaz de detenerse en ello y de aprehenderlo, de perder las fronteras entre lo uno y lo otro sabiéndose parte interactuante del proceso. Este es, según Maillard, uno de los grandes aprendizajes que nos ofrece esta tierra: “Saberse un punto entre todos, un punto tan sólo, en movimiento, es la primera lección que uno aprende en la India” (*Contra al arte*: 226)

De ahí que sea tan importante la singularidad, el acontecimiento, pues el todo no es nada distinto de la mujer ciega que tantea con el bastón, del niño de ojos espantados o la perra negra que se relame después de rastrear los fetos hinchados. Simultáneamente, los “fotógrafos” contemplan la escena y la inmortalizan. Esta es justamente la diferencia que Maillard ve entre el turista y el viajero: el viajero sabe mirar; el turista, en cambio, es un fagocitador kitsch de imágenes que puedan ser fotografiadas, contadas. En este sentido, nos explica Maillard, cualquier ciudad india es una contradicción, ya que “El turista es olfateado por los nativos como la carroña por los cuervos” (*Diarios indios*: 20). Es una cuestión de supervivencia, de necesidad de aprovisionamiento, especialmente en épocas de sequía.

Balanceándonos entre el vacío y la llanura de colores, el desierto y los mercados vistosos, los espejuelos y las fétidas alcantarillas, entre el todo-es y la detención de las vacas o la mirada del búfalo, se habrá de establecer la síntesis, que, nos dice la autora,

habrá de ser uno mismo, en su aprendizaje de la mirada que ciega, en su descenso<sup>80</sup>. Es menester detener el péndulo y descender, porque el camino elegido es el del *thanatos*, el del quiebre de lo acostumbrado, la destrucción de las ciudades interiores –bien simbolizada por Kālī –, de las formas sólidas, amables, y la aniquilación del nombre: “nombrar es arder en el deseo infinito de ser propiamente” (*Diarios indios*: 21).

En este ejercicio de destrucción o de aniquilación se impone una renuncia: la renuncia a la llanura de la luz, al deseo de permanencia, a la posesión, a la esperanza, al mí. Porque, nos advierte la autora, “Cualquier sentimiento es un peligro” (*Diarios indios*: 20), porque desemboca, siempre, en permanente insatisfacción. El objetivo es, entonces, “Invertir el impulso de la existencia”, para desnacer, decrecer y descreer, y poder, finalmente, dejar de indagar, demorando en la mirada: “La India: una tierra que corta la mirada y exige luego el pago de la herida” (*Diarios indios*: 29).

### **Bangalore (1996)**

El “pago de la herida” es justamente la fuerza latente en todo el cuaderno, en el que el dolor observado es descrito mediante un lenguaje depurado, despiadado, sin concesiones. Y es que la autora no quiere “retener en la memoria” las escenas observadas, sino experimentar los límites del dolor ajeno, desde la terrible certeza de no poder padecer nunca por otro. Hay, en las páginas de *Bangalore* (capital del estado indio de Karnataka), un espacio hueco, en la parte superior de cada página, que deja entre-ver una escritura compasiva que, huyendo de palabras que enturbian, cada vez más nos conduce al silencio. “Escribir para apuntar al blanco” (*Matar a Platón*: 34), nos dice

---

<sup>80</sup>Sergio Gómez, en su artículo “Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor”, propone una lectura de este descenso, sirviéndose, a modo de mapa-brújula, de la geografía india de los cuatro estados de conciencia (vigilia, sueño o conocimiento interior, sueño profundo, Atman). De este modo, se analiza la geografía vertical trazada por Maillard como un descenso desde la superficie (el arriba), comparable con el estado de vigilia, hasta el vacío (el no-lugar o el abajo), comparable con el estado de conciencia profunda, con el Atman. En el límite es donde encontramos al observador, posicionándose, haciendo equilibrios entre los planos superficiales y el hueco, entre la existencia y el vacío, en una suerte de “gimnasia del thanatos” (2012: 180), cuya herramienta fundamental es la mirada: “la mirada es la llave para pasar de una habitación a otra” (2012: 180). Contemplar las imágenes, distanciándose de ellas y haciéndolas más leves hasta su desaparición, se erige en el método para la caída, para la “muerte cotidiana” de lo que construimos en el estado de vigilia y para el despertar en este no-lugar desde el cual se toma conciencia de la futilidad del mí y de los demás husos, pudiendo conseguir, así, la neutralidad. Todo ello asumiendo, evidentemente, la paradoja: la dificultad de pensar desde el no pensamiento, de alejarse de la mente con la mente y la imposibilidad de cualquier experiencia en el vacío. La única tarea posible desde la escritura es, en este sentido, la acrobacia de los márgenes: la observación del mí desde el límite del que es consciente de la actuación, de que ve haciendo. Hasta que este estado (el de *ver*) se prolonga, se repite, y se convierte en pensamiento. Entonces es cuando es menester volver a saltar.

Maillard en *Escribir*, la segunda parte del poemario *Matar a Platón*; “escribir / porque alguien olvidó gritar / y hay un espacio blanco / ahora, que lo habita” (*Matar a Platón*: 89).

En efecto, el tono de letanía del poema extenso *Escribir* recuerda estas páginas de *Bangalore*, por cuanto la escritura se conjura, se ritualiza, para confundir las palabras, como estrategia para no añadirle sufrimiento al dolor, para que el mal (ineludible) no sea un mal pensado. También recuerda al poemario-plegaria circular, *La tierra prometida* (2009), en que la autora convoca, mediante una forma lingüística mucho más depurada (con sustantivos y adverbios únicamente), un conjunto de especies en peligro de extinción. *Bangalore* es un cuaderno, en este sentido, circular, que empieza como acaba con la única diferencia de que, en el fragmento final, la propia muerte pasa a ser la muerte de todos:

No habrá castigo para aquel que cometa el crimen Tampoco habrá recompensa para aquel que se ofrezca en sacrificio. Nada habrá después de mi muerte: después de mi muerte yo habré dejado de ser. Pero ¿he sido yo acaso alguna vez? ¿He sido “yo”? (33)

Y en el fragmento final:

No habrá castigo para aquel que cometa el crimen Tampoco habrá recompensa para aquel que se ofrezca en sacrificio. Nada habrá después de **nuestra** muerte, **la de todos los que he sido, los que soy, los que seré.** (48)

Describiendo y denunciando con dureza la miseria de estos seres con cuyas miradas se cruza (niñas violadas, hombres asesinados, niñas de huesos frágiles, niños que se golpean el vientre...), busca la autora multiplicarse en ellos, ser en ellos, ser entre ellos, entre todos. Su escritura es, en este sentido, un canto a la compasión. La única salvación: el llanto com-partido, encarnado, hacia fuera, con otros. El viaje planteado, finalmente, es el que va del mí al nosotros, de “mi muerte” a la “de todos”, compartiendo, convergiendo en la trama del mundo. La aspiración: desprenderse del sí mismo para asumir el ritmo de los otros que habitamos, de los otros que nos habitan, con quienes padecemos porque forman parte del nos-otros que vamos siendo, entre todos. Y es que “la educación en la compasión –dice Maillard–, en el com-padecimiento (*cum pathos*), podría ser aquello en lo que convergiesen el Oriente budista y la conciencia desdichada de Occidente” (*Contra el arte*: 298).

Maillard, aprendiz de animal, destaca en muchos de sus textos la necesidad de *abestiarse*, aprendiendo del animal su hacer sin pensamiento, quieto, su ingenuidad anterior a todo juicio, a toda diferencia (ver capítulo 7). Se refiere precisamente a esta

mirada de búfalo, instantánea y moralmente neutra, capaz de disolverse en el río, capaz de ser (en el) río. Es, más que el aprendizaje de una mirada, el aprendizaje de un ritmo: el del andar del búfalo dirigiéndose al río, el del arrastrar de chanclas o la detención de las vacas. Este ritmo es, sin duda uno de los aprendizajes que la India ha ofrecido a Maillard y que transpira en todos sus textos. Y, junto con la sabiduría natural, corpórea, del animal, nos encontramos con la ejercitación interna en la desidentificación de los estados mentales. Ejercicio artificial en dos sentidos: porque no es natural de la condición humana y porque consiste en observar los estados-husos como artificios, como modulaciones artísticas que puedan permitir, como tales, el gozo estético de quien observa (ver capítulo 3). Ejercicio (esquizofrénico), pues, que aspira a la consecución de la calma —el *śāntarasa* si seguimos la teoría india de los *rasas*— y que re-presenta la búsqueda que se articula el último de los diarios: *Benarés*.

### **Benarés (1999)**

Esta es la última parte del libro y, según la autora, la más importante. Está compuesta por *48 ghats*, un peregrinaje por 48 de los muchos *ghats* (escalinatas que conducen al río Ganges) que tiene la India, y *Diario de Benarés*, el “diario del observador”, en el que la conciencia, buscando la ecuanimidad, se escinde y acaba disolviéndose en su propia mirada.

En cada uno de los *ghats*, que representan para la autora “estados, fugaces y a la vez permanentes, pequeñas estancias del corazón que se abren cada vez que vuelvo a abrir las páginas del cuaderno que las retiene” (*Diarios indios*: 52), procuró destellar con la palabra aquello que le llamaba la atención; sin embargo, cabe decir que, en algún caso, encontramos únicamente el nombre del *ghat* y, de nuevo, un espacio hueco, un silencio. En este peregrinaje, Maillard, a diferencia de lo que había hecho en otras ocasiones, optó por ir vestida con indumentaria occidental, con una actitud reflexiva, contemplativa, con el objetivo de preservarse de las miradas ajenas, cual “paseante muda y solitaria” (51). Esto produjo un choque cultural, que, como nos explica la autora, vino acompañado de agresiones por parte de algunos autóctonos. En aquella época, nos explica la autora, algunos niños apedreaban a las mujeres occidentales que paseaban solas. En este sentido, Maillard muestra, a través de estos escritos y de escritos posteriores, su relación amor-odio con esta tierra, de la que se despide en el epílogo a estos diarios, *Adiós a la India* (2009), que tanto le ha enseñado pero que, presa también del *kitsch*, tanto la ha

decepcionado. Y es que “Sólo quien ama –nos dice Maillard– tiene derecho a mostrar el lado (uno de ellos) oscuro de lo que ama” (*Diarios indios*: 52).

La autora, deambulando por los *ghats* se va convirtiendo en víctima de las miradas ajenas, en objeto para otros (y para sí misma). Unos otros cuya mirada le devuelven su propia imagen, a modo de *boomerang*:

Me miran. Me devuelven a mí, a mi extrañeza, a mi vergüenza de ser ojo, a mi ser ladrón de imágenes y trozos de vida que me son ajenas. No ha de molestarme su mirada: ellos no roban, tan sólo me devuelven lo que soy. Son pantallas para mi no-ser, mi no-ser-ellos que golosamente trata de llenarse de aquello que no es, que se transporta hacia lo otro con la pértiga que tiene y la barca que no tiene. (*Diarios indios*: 56-57).

La *cleptomanía de imágenes* que pretende apropiarse de lo que se ve es propia del turista<sup>81</sup>, mientras que el ejercicio inverso sería el de la mirada que procura depurarse a través de la contemplación del gesto ajeno, del movimiento de los seres “agitándose en lo concreto, afanándose en lo que son” (*Diarios indios*: 53). La autora se quiere ejercitar, así, en la observación sin juicio de los ritos autóctonos, constatando la dicotomía entre un Oriente que apunta hacia fuera y un Occidente que apunta hacia dentro, desdoblándose y representando el mundo, en diferido. Y con la representación: la insatisfacción, la soledad, puesto que la representación siempre se acompaña de la ausencia real de lo representado:

Ritos que separan –los ritos mentales- frente a los ritos que congregan. La soledad no es tanta aquí donde los ojos apuntan hacia fuera, directamente. En Occidente ya no sabemos mirar afuera sin dar el rodeo por ese falso adentro que es la mente. Por eso el afuera nunca ocurre dentro tal como se presenta, y es necesario recurrir a la filosofía de la representación. Todo idealismo es consecuencia de una pérdida de inmediatez, es la sistematización del desdoblamiento especular, un diagnóstico de la enfermedad o la pérdida (*Diarios indios*: 53).

Frente a ello, nuestra autora propone una apertura hacia fuera, no siendo distintos de lo que hacemos, que ha de empezar por el derrumbamiento de este falso adentro, la mente o el ego, que debe ir aligerándose, desmayándose:

Sería recomendable el desmayo. Desmayarse un poco hacia dentro para dar paso, para abrir el cauce, para estrangular el innecesario meandro formado por la acumulación de sedimentos en la cuenca este del cerebro. (*Diarios indios*: 53).

---

<sup>81</sup> El turista es, en este sentido, figura por excelencia de la cultura *kitsch* en la que vivimos. Entiende Maillard, y así lo expone en *Contra el arte y otras imposturas*, que la cultura de la globalización en la que estamos inmersos, tanto en Oriente como en Occidente, es una cultura kitsch en el sentido de que nos apropiamos de los objetos, de las imágenes, descontextualizándolas de su hábitat original y convirtiéndolas en experiencias triviales que han de responder a lo que previamente ya esperábamos, anulando, de este modo, cualquier forma de descubrimiento: “Aprendemos a reír de lo que hay que reírse, a llorar por lo que hay que llorar. Delegamos nuestra capacidad de emocionarnos” (*Contra el arte*: 35).

El viaje-dieta consiste, efectivamente, en ser de menos en uno para ser de-más en otros. Para llevar a cabo el estrangulamiento simbólico, que habrá de acabar con toda forma de deseo o de ilusión, la autora se sirve de la activación de símbolos como el de Kālī, símbolo de la destrucción (ver capítulo 5). Una destrucción que, igual que la construcción, se lleva a cabo con el mismo material: con el pensamiento, con la mirada, que no se diferencia del ser:

Mi Kali es Kali, uno de sus niveles, uno de los más abstractos tal vez, aquel en que lo epistemológico se identifica con lo ontológico, el conocimiento con el ser. Todo ser es ser conocido. Ser y conocimiento no se diferencian. Ser y pensar... Nada es primero. Ambos son la misma energía. Una energía que construye, que no puede no construir. Incluso cuando destruye. Construye la idea de destrucción y destruye. Luego destruye la idea de destrucción (*Diarios indios*: 89).

Kālī es un símbolo interno, construido a partir del símbolo tradicional de la diosa india, pero cuya función no es la de airearlo, a modo de ritual religioso, sino la de activarlo dentro de uno, a modo de ritual íntimo, formando símbolo para “abrevarse en sí mismo” (90), para ser (re)utilizado a fin de no creer en la solidez de los mundos y en la permanencia de las ideas, de lo que creemos ser. En relación con las religiones, precisamente, Maillard nos alerta de la confusión entre creencia<sup>82</sup> y la espiritualidad interior. La creencia, como castillo metafísico que es, ha de ser también derrumbado. Maillard contrapone, en este sentido, la necesidad de dioses externos, venerables, en los que proyectar, a modo de receptáculo, nuestro deseo y nuestro miedo, frente a la posibilidad de albergarlos, como posibilidad alquímica, en nuestro interior:

Quien supiese transformar su energía sin necesidad de proyectarla, quien supiese tener en sí mismo la fe que otros le otorgan a un ser exterior se convertiría en un dios. El dios interior: aquel lugar donde se opera la transformación (*Diarios indios*: 85).

Este ritual íntimo del que nos habla Maillard está estrechamente relacionado con el acto de escritura en el cuaderno-refugio que le sirve a la autora para ir re-velando(se) la

---

<sup>82</sup>La creencia, relacionada con el deseo, es rebatida por la autora en varios momentos. Hay, en este sentido, un ataque a las religiones, en su dimensión esclavizante, por cuanto estas nos hacen dependientes de unas palabras que se profirieron que veneramos como si designaran algo fuera de sí mismas: “Los dioses aman la confusión de los hombres; favorecen el engaño. Si los hombres dicen ‘Padre’, no les desdican. Y a ellos, los humanos, les pierde su cobardía ante la orfandad. Les pierde la falta de discriminación entre su ser político (y su legítima necesidad de una moral reguladora) y aquel miedo a saberse ellos mismos condensaciones de la energía universal, miedo a ese instante en el que pudiera ocurrir que tuviesen que responder con todo lo que son. Su miedo a ver. Un miedo que les ciega. El poder de maya es la protección de los débiles. El miedo es su velo” (*Diarios indios*: 105-106).

futilidad de los pensamientos, de los husos que creemos ser cuando nos identificamos con ellos. “Al escribir –escribe Gómez en su artículo– aprendemos la delgadez de lo no escrito, que se convierte en reflejo en el papel. La escritura es una máquina de demolición, un instrumento de kali. La superficie pierde peso en lo escrito, el mí pierde lastre” (2012: 189).

El método de auto-descubrimiento pasa, necesariamente por la escritura y, con ella, por el cuestionamiento del propio lenguaje, cuyos pliegues con-forman este *mí* ante el cual, o debajo del cual, la autora se muestra cada vez más extrañada. Una extrañeza cuyas implicaciones lingüísticas van a ir siendo más manifiestas en las obras posteriores y que parte, necesariamente, de la renuncia al sentido:

Extraño el ritual de mi escritura, el de la duda, de la *epojé*, la puesta en cuestión, la tela de juicio, su tejido, los lenguajes inciertos. Preparo mi ofrenda, la pongo en el escalón, frente a mí, en mi cuaderno. Ofrezco mi renuncia al sentido, a todo sentido, mi renuncia a la necesidad de *universo*. Comulgo con el búfalo en la tensión de su cuello (*Diarios indios*: 63).

La renuncia al sentido es la píldora para la pérdida del peso de los lastres de lo supuesto, ya sea el *mí*, ya sean las religiones a la medida de nuestro miedo, o el propio lastre del racionalismo, convertido también en religión: “En cada viaje adelgazo más: algo del mí se pierde. Voy quedando menos” (97). Y es que, en la necesidad de introspección, que era el motor del viaje iniciado, se revela que, ante la pregunta del *quién* en el que creemos estar, no hallamos sino un hueco como respuesta (ver capítulo 6).

A partir ahí, constatada la impermanencia de cualquier sentimiento y asumida la ausencia como única habitante del falso adentro, se despliega la observación como un juego consciente de planos. Una observación que acaba sometida también al propio método, que acaba siendo también *observada*. La mirada se repliega, así, sobre sí misma y se convierte en atención pura, sin objeto, sin juicio, neutra, ecuánime:

En el camino toda yo he pasado a ser el observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación. Lo que hay es camino. Si me preguntan quién es la que habla diré que la que escribe, ahora, ha salido ya del camino (*Diarios indios*: 74).





## 1.8. Husos (2006)

El cuaderno *Husos*, dividido en ocho secciones numeradas y sin títulos, fue compuesto después de una larga enfermedad de Maillard y de la trágica pérdida de su hijo. En este sentido, es un cuaderno de duelo en el que la autora indaga en sus estados mentales con el fin de hallar una salida al dolor, una estrategia textual de supervivencia. La observación de los propios estados mentales –husos– y de los temas que de ellos se derivan –hilos– se convierte en el método seguido por la autora. Es así como la voz del cuaderno, despojada de metáforas y de cargas lingüísticas, procura contemplar su propia inconsistencia, persiguiendo la desidentificación del dolor. Para ello, la pregunta fundamental reside en este personaje al que llamar llama mí, y en el que se aloja todo dolor (ver capítulo 6).

Estructurado a partir de fragmentos y notas al margen, la voz del cuaderno se diluye arrastrándose por las páginas en este torbellino de márgenes que se versionan indefinidamente de-formándose. La voz que (se) dice adopta, de este modo, en la escritura de abajo, las formas de fragmentos de sueños, anécdotas personales, reflexiones sobre la religión, la filosofía, la civilización oriental y occidental, exégesis de lecturas o películas (por ejemplo *Solaris* y *Nostalgia* de Tarkovski, en las notas 1 y 61, respectivamente) e incluso una carta (*Husos*: 24-25). Deformaciones, notas al margen, que no aciertan a apuntar al texto o sentido original puesto que su existencia es justamente lo que se pone en duda con este quehacer textual. La escritura de abajo es, paradójicamente<sup>83</sup>, donde todavía podemos rastrear cierta estructura gramatical, argumentativa, secuencial. En cambio, en la escritura de arriba, nos encontramos con la voz entrecortada de un observador balbuciente que, quebrándose hasta el desasosiego, constata la naturaleza lingüística de toda operación mental –también la de la observación del observador–, y nos muestra el “infierno” que conlleva dicha fluctuación.

Entre el alud de adverbios, pronombres y preposiciones huérfanos que encontramos en el cuaderno, uno de los que adquiere más relevancia es, sin duda, el adverbio “aún”. Un adverbio que tiene mucha relación con la función que la autora le otorga al rito de la escritura ante la disyuntiva que plantea la conciencia de la autorreferencialidad del lenguaje: el silencio –la muerte– o la palabra (aún) –la vida–. Y

---

<sup>83</sup> Si atendemos a los planos establecidos por Maillard (superficie-abajo), ya apuntados en otros textos, resulta curioso, a la vez que lúdicamente provocador, que sea la escritura ensayística de abajo, en un sentido espacial, la que corresponda al plano superficial de la conciencia, en el que el mí, que no se sabe huso, se identifica con sus discursos-husos, que cree importantes.

esta función tiene que ver, claro está, con la precaria necesidad de lenguaje –de otro lenguaje, si cabe– para el ejercicio deslizante de la super-vivencia: “En superficie. Para sobrevivir. Para seguir viviendo sobre. Aún” (*Husos*: 26).

Es justamente esta voluntad vital, y por tanto temporal, de supervivencia, la que posibilita el discurso y, con él, la bilocación (necesariamente) diacrónica del observador. Diacrónica porque la materia prima de cualquier escritura es el tiempo sucesivo que imprime el lenguaje, que nos aplaza en esta superficie de la que no podemos salir con las herramientas que allí hemos construido, ni si quiera cuando hablamos del otro nivel, del abajo, porque “No hay evasión posible: el pacto de superficie se firmó en superficie” (*Husos*: 20). No podemos, pues, evadirnos y caer en el no-tiempo del abajo, en el que ya no hay sujeto que llora sino llanto detenido, mientras hablemos de ello o, quizás, precisamente porque aún hablamos de ello: “En superficie. Hablar en superficie. Vivir en dos niveles pero sobrevivir en superficie. Incluso del otro nivel, el abajo, incluso del abajo hablar arriba, en superficie” (*Husos*: 18).

La voz actúa, de este modo, de mediadora entre planos, evitando (aún) la caída, para no acabar (aún): “No acabar. Proyectarse. Actuar de nuevo. Aparto las imágenes-dolor, las imágenes-duelo. Las aparto. Me proyecto. No abro el abajo. Acudo en superficie. Para no acabar” (*Husos*: 40). Proyectarse, pues, para no acabar y para apartar las imágenes-dolor, sin abrir la herida: “La herida está en un huso al que acaricio sin abrir, al que cuido, en el que no entro, en el que me prohíbo entrar. Para sobrevivir” (*Husos*: 53).

La herida tiene relación con el dolor y con el duelo, con la imagen-dolor-duelo que la voz procura controlar mediante el arte de domar imágenes. Y como banda sonora de la herida encontramos, a lo largo de este cuaderno y de muchos textos maillardianos, el grito. Y es que, finalmente, ante el abismo, la herida y el dolor, palabras-imágenes que ya no pueden decir nada, no encontramos sino gritos tan punzantes que se confunden con el silencio. El grito, tan presente en los textos maillardianos, es la huella sonora – sentido capital en toda su obra– que va dejando la autora a cada paso como única respuesta posible a lo irremediable. El grito retumba ecoicamente en nuestro interior, que es fuera y dentro –este falso adentro que es la mente– al mismo tiempo. Pero, en el cuaderno, nos encontramos con el grito escrito, representado, diferido. El grito y la herida se escriben para que “el agua envenenada pueda beberse”, como decía Maillard en *Escribir (Matar a Platón*: 89). El grito se escribe y, haciéndolo, se amortigua, porque nos

alejamos de él y deja de golpearnos como un martillo en nuestra mente, de la misma manera que la herida deja de supurar mientras se observa en su representación.

Este demorar el grito en su representación enraíza, como comentábamos a la luz de la última parte de los *Diarios indios*, con la cuestión del placer estético en relación con la teoría india de los rasas (emociones estéticas). En este sentido, la autora establece una comparación husos-rasas (“Los husos como teoría de la representación”, nos dice en la nota 36 [*Husos*: 54]), por cuanto la observación estética de los husos, ejercicio practicado a lo largo del cuaderno, nos proporciona la distancia emocional necesaria para desindividualizar la emoción y poder, así, sin el lastre de la particularidad, morar en la unidad: “¿Tendrá carácter representativo la emoción cuando me la imagino formando huso?” (*Husos*: 54).

Vaciadas las circunstancias personales del mí, y vaciado el propio mí como tal, en la contemplación estética de los rasas-husos, se experimenta el placer en libertad al margen de cuál sea la emoción con la que se conecte. Es así como puede experimentarse la compasión, con el propio padecimiento y con el ajeno, libre de condicionamientos. Porque, como dice la propia autora en *Rasa. El placer estético en la tradición india*, “La actitud del espectador es la expectación: mirada y recepción, vuelco hacia el objeto estético, despojamiento de todo interés personal. Le alcanza tan sólo la vibración del mismo *pathos* en la modalidad sentimental correspondiente” (79). Esa vibración es la que nos (re)conecta con el origen, o exhalación primera, y es también la que, gracias al ritmo homeopático de la creación poemática, permite el sosiego, la calma, en la unidad, en el pueblo que la diferencia, el mí, nos impide ser: “Despoblada. Enferma de des-población. Deshabitada del pueblo que fuimos, al unísono, sonido unificado, fuerza de los muchos. Desasida, desasistida de pueblo. Despoblada” (*Husos*: 12).

Cabe plantearse también, y así lo hace la autora tensando su propia teoría, si el sosiego que se persigue es también una categoría estética que surge de una emoción ordinaria o si, en cambio, es una suerte de supracategoría de la que emanan todas las demás. Así lo explica Maillard en la nota 35, aludiendo al *śāntarasa* –novenio rasa– de los teóricos indios y preguntándose acerca de la posibilidad de que sea la calma una emoción especial, a la vez ordinaria –y, por tanto, estetizable a través de los rasgos que la caracterizan- y a la vez espacio de neutralidad:

El caso es que siendo la calma (santa) aquel estado en el que todos los estados emocionales vuelven a sumergirse y del que todos brotan –el lago en calma que se encrespa con el viento y se apacigua en cuanto deja de haberlo- es difícil considerarlo como una emoción más. Más bien debería entenderse como el estado neutro en el que cualquier emoción puede brotar (*Husos*: 54).

En esta misma línea, dice Maillard en el ensayo sobre la cuestión antes mencionado, que “La experiencia estética es, finalmente, el gozo de la conciencia desindividualizada que se sumerge en el noveno rasa: *sāntarasa*, el estado de serenidad que es, por un lado, la transformación estética del sentimiento de calma y, por otro, la posibilidad de todos los rasas y el término de los mismos” (98).

En la espacialización lingüística que observamos en el cuaderno, en las notas y en los husos, dilucida la voz esparcida, como en otros textos, sobre la insustancialidad del sujeto –*ahamkara* según los filósofos indios– y la necesidad de la renuncia al mí para la disolución del dolor, pues es el mí, el sujeto del instante concreto, el que se identifica con el dolor, el que se deja tomar por él. Hablamos siempre del dolor mental, puesto que, en el dolor físico, como explica Maillard en muchas ocasiones, la identificación es tal que es imposible la distancia estratégica. Para el otro dolor, la pérdida del mí, del soporte que acompaña a toda percepción, también la del dolor-pensamiento, se revela como requisito fundamental de desidentificación:

Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor. Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo, para exorcizar al mí. Escribo el mí para que resbale hacia la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir en la tinta el llanto. A sacudidas me digo, a sacudidas, la letra, y luego... (*Husos*: 20).

En este proceso, tomamos conciencia de que el dolor es otro huso, que, como tal, no tiene naturaleza propia. Así como los *dharmas* en el budismo primitivo, que son partículas elementales transitorias, con una existencia condicionada, sin naturaleza propia; tampoco los husos tienen una existencia incondicionada, sino que, gracias a su sucesión, crean simplemente una ilusión de continuidad que nos hace creer en un soporte detrás de ellos, en un yo. En este punto, tomar conciencia de la insustancialidad de los husos es, inevitablemente, tomar conciencia de la insustancialidad del mí:

En el huso del dolor. Pensamiento. No el hecho Y el pensamiento es el yo, el yo de este instante. Pensamientos que no están en ninguna parte salvo en mí; no tienen otra existencia, no la tienen. Y el mí... ¿acaso tiene el mí otra existencia que la de los pensamientos que se suceden, en cadena? (*Husos*: 48).

Tomar conciencia de la inconsistencia del mí, que no es algo distinto de la cadena de pensamientos, es, finalmente, tomar conciencia del operar temático de la mente, que busca temas con los que el mí, creado también por ella, se identifica (ver capítulo 6). La mente, mediante el vaivén infernal del que hablábamos antes, se agarra así a los temas para coser la galería de imágenes con las que elabora la historia ilustrada del supuesto yo.

Todo son temas: el mí, la escritura que dice el mí, la escritura que dice la escritura que dice el mí, y así podríamos seguir hasta la saciedad. Y así lo hace, de hecho, la autora en su particular frenesí de palabras. Y es que hablar de la identificación del mí con los husos es, al fin y al cabo, asumir la existencia de un mí, y así se nos va recordando asfixiantemente. Pretender desidentificarse de él -¿él?- con el propio mecanismo mental del que no difiere, es imposible. Y creer en la importancia de hablar de ello y hacerlo es, finalmente, seguir asumiendo un mí, que no puede despegarse de los dedos de quien escribe: ¿quién lo cree importante?, ¿quién habla?: “¿Disolver el mí? ¿Quién habla? ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? Decir es el método. Sólo indica la pauta. Pautas. Unifica. En un punto” (*Husos*: 38).

Hablar, luego, del huso del observador (¿quién lo dice?) es asumir la existencia de algún tipo de soporte, aunque endeble, aunque en vías de extinción. ¿Es posible hablar desde este no-lugar, al margen de uno mismo, sin identificarse con este uno mismo que es el lenguaje? La asfixiante pregunta parece hallar una única vía: “Sé que no acierto a decir. O no acierta el decir diciéndose. “Al margen de mí –En los márgenes, el mí se dice mejor. Al margen de mí, balbuceo” (*Husos*: 39). En este sentido, dice Maillard en el cuaderno:

La conciencia tanto tiempo anhelada: el vacío. Todo es vacío. Los pensamientos son vacío. El mí es vacío. La conciencia del vacío es vacío. He dado un largo rodeo para reconocer las palabras de Nagarjuna.

La conciencia del vacío también es un huso. No permaneceré en él mucho tiempo. La existencia consiste en saltar de un huso a otro (*Husos*: 48).

Es justamente este (auto)diálogo deconstructivo el que caracteriza el pensamiento de Nāgārjuna y el que, en cierto modo, encontramos en estas páginas de Maillard, en las que el propio discurso, inserido en un gran interrogante, se desactiva a medida que avanza y se nos presenta como una designación convencional más que habrá de ser también desactivada para no incurrir en otra metafísica. Porque hay que dejar de identificarse con los temas, de implicarse con ellos, nos dice Maillard; aunque, evidentemente, ella sigue implicándose, porque sigue siendo, y así va a ser mientras siga escribiendo, la voluntad de observar cómo deja de implicarse:

El interés se apaga; yo me desprendo. Algo se desprende. Yo-mi-anhelo se desprende de todo anhelo. Salvo el ver. Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo. Sigo diciendo veo en primera y única persona.

Soy observador del mí a punto de dejar de serlo –para ser coherente, al menos (*Husos*: 41-42).

Y un poco más adelante:

[...] Me implico en el acto de ver. Y en el acto de no implicarme. Y pienso que es menor la implicación en el contemplar que en cualquiera de los temas. Porque no me pierdo. No me pierdo tanto. Y, no obstante, ¿si la cuestión fuera perderse? (*Husos*: 43).

Desprovistos de pértiga, sin palabras con-sentidas, y ante el dolor universal contenido en todos nosotros singularmente, para quienes la única salvación posible consiste precisamente en participar del dolor que no somos, la disyuntiva entre la palabra y el silencio está servida: “¿Seguir viva con esa conciencia? ¿Vivir abocada a la infinitud teniendo que hablar? O dejar de hablar” (*Husos*: 73). Esta disyuntiva parece resolverse en el cuaderno por medio este balbuceo hipnótico por el que se arrastra la voz y con el que nos arrastra también a nosotros, lectores<sup>84</sup>, que nos vemos impelidos a hacer equilibrios en el borde de la lengua. Una lengua de resonancias, de discursos paralelos y superpuestos al filo de su propia disolución, que nos devuelve las palabras-hueco, como dolor, infinito o vértigo, como si de un *boomerang* resquebrajado se tratara.

La voluntad de desapego de estos conceptos (infinito, muerte, vacío...), que implica la necesaria renuncia a su habitáculo, el *mí*, convive, por supuesto, con el occidental terror nauseabundo de “dejar de ser”, de la “soledad de los muchos” frente al naufragio, abajo: “Me sujeto con los dientes a la primera rama que encuentro. La idea de dejar de ser es absolutamente inabordable” (*Husos*: 60). Más adelante, dice la autora en la nota al margen número 51 aludiendo a esta misma historia zen: “[...] Callarme, no obstante, es soltarme en aquella rama a la se asía con sus dientes aquel personaje de la historia zen, mientras su cuerpo colgaba sobre el precipicio. Lo infinito no es más que una inversión lingüística. El precipicio es la negación. Es el miedo” (*Husos*: 73).

En esta nota, previamente se habla de la tristeza, que nuestra mente se empeña en prolongar mediante imágenes que la solidifican y nos enganchan en ella, por nostalgia, por voluntad de permanencia, por no despegarnos de la rama: “La tristeza: una forma de tener presente lo que se ha ido. Una forma de anclarse” (*Husos*: 73). Nos encontramos,

---

<sup>84</sup> También en este cuaderno, como pasaba con *Matar a Platón*, se nos interpela directamente, especialmente en la sección 8, donde se nos implica en el método trazado en las secciones anteriores. En este sentido leemos: “No, lector, no pases tan rápido. No has de terminar de leer este texto; puedes dejarlo. Muchos lo habrán hecho ya antes que tú, antes de llegar a estas líneas. He dicho superficie. Vuelve atrás. Détente. Piénsalo. Piénsatelo. He escrito la palabra palabra. Estoy tratando de decirte algo que no acierta a decirse. Porque no puede. Entonces digo impotencia. Tú sabes lo que es la impotencia porque habrás experimentado algo parecido a lo que se supone que designa esta palabra. Pero ahora te pido que despojes ese sentimiento de la palabra que lo dice, que te quedes tan sólo con el sentimiento. ¿Puedes? Es posible que no sea, ahora, para ti, el momento de la impotencia. O puede que sí [...] Repite, entonces, conmigo Infinito. Di Infinito. No dejes de repetirlo, hasta que pierda sentido la palabra infinito y te encuentres en el vértigo -¿vértigo?- desprovisto de pértiga” (*Husos*: 79).

de nuevo, con la oscilación mental entre el antes y el después, marcada siempre por la omisión del ahora, inexistente en este vaivén, inexistente mientras haya bi-locación o reflexión. En este sentido, hay en las páginas de *Husos*, sobre todo en las dos últimas notas al margen (66 y 67), un canto al gozo presente, resurgido a través de la memoria sensorial del gozo en el antes (antes incluso de la conciencia del *mí*), que constituye la cuna del próximo cuaderno: *Bélgica*. La nota 66 dice lo siguiente:

Puede ocurrir que el gozo, un gozo extraño, surja independientemente de todo cuanto acontece. Ese gozo puede emerger bajo la más extrema miseria. Cuando lo hace, el lugar más lóbrego es hermoso, el dolor es una sensación ante la cual extasiarse. No hay diferencia, entonces, entre lo bueno y lo malo, entre lo agradable y lo que no, cualquier suceso es admirable. Ese gozo nace dentro, al margen de todo cuanto ocurre, nace en un punto y se expande, se dilata, invade, nos posee (*Husos*: 93).

Se trata, efectivamente, de la sensación de plenitud, de gozo, que Maillard en *Bélgica* conectará con el destello producido por la memoria de las sensaciones en su infancia (ver capítulo 7). Esto nos conecta, de algún modo, con el estar-siendo fugitivo del que hablaba la autora en *Filosofía en los días críticos* cuando no es pensado, re-flexionado y, con la re-flexión, perdido: “Entonces, por un momento, ahora. Sin voluntad. Y casi está bien. Hasta pensar el bien. Convertir en nube el estar bien. Trayectoria” (*Husos*: 70). Volver al antes para revivir, no el antes sino la sensación, en el ahora, creando una suerte de “antes-ahora” en el que pueda emerger el gozo, se erigirá, como veremos, en el trabajo que la autora lleva a cabo en *Bélgica*. Porque, si el adverbio de *Husos* era *aún*, podemos decir que el de *Bélgica* será *antes*: el antes al que habrá que acudir para recuperar la memoria del cuerpo y el antes al que habrá que regresar para recobrar la inocencia previa al *mí*, a la conciencia. Y así, lanzando el hilo para el próximo diario, es como acaba *Husos*:

Liviano como los pájaros, mineral como las piedras, bajo el flujo de las palabras que reniegan, sobrellevándolas como la corriente de un río a las barcas y a los remos que las hienden, así el gozo, bendiciendo a quien de él se defiende, así

el gozo (*Husos*: 94)







### 1.9. Hilos (2007) / Cual (2009)

El entrelazamiento entre los libros *Husos* e *Hilos* es palpable, de entrada, en la ligazón semántica entre ambos títulos. Una conexión que responde a la metáfora que utiliza Maillard para describir los procesos mentales que nos configuran (ver capítulo 6). La operación intertextual de toda la obra maillardiana (ver capítulo 2) adquiere, en estos dos libros, una dimensión especial que, como se defiende en este estudio, no es ornamental ni caprichosa, sino que responde a una coherencia ético-estética que solo puede ser plasmada mediante este ejercicio que podríamos denominar *textil*. Si las traslaciones de *Filosofía a los días críticos* a *Conjuros* y *Lógica borrosa* eran menores en cuanto a su implicación conceptual y estilística, las de *Husos* a *Hilos* sí tienen una relevancia mayor y exigen un estudio detallado. Para ver un análisis extenso de estos cambios, consultar los estudios de Nieto (2009, 2013a) y de Aguirre de Cárcer (2012: 568-582).

El poemario *Hilos* está compuesto por ocho secciones: “Poemas-husos”, “La calma”, “Irse”, “De pie”, “Irse”, “El cuarto”, “Visitas o sueños visitaciones” y “La luz, el aire, el pájaro”. Hay una segunda parte que, como en otras obras de Maillard, actúa como cauce de la primera (ver apartado 3.4). Solo con una primera lectura de este índice advertimos ya una repetición: la de la sección “Irse”. No se trata de ningún error y no es el único caso de repetición dentro del poemario, como veremos. La primera sección, la de “Poemas-husos”, es la que tiene más peso es producto de la traslación de fragmentos del cuaderno al poemario. Los fragmentos que se trasladan son fundamentalmente de las secciones 6, 4 y 8 y, en menor medida, de las secciones 2 y 1 y 7. Los fragmentos se modifican para adaptarlos a la forma poética y también se cambia el orden en el que aparecen en el cuaderno, intercalando en algunas ocasiones pedazos del mismo fragmento en poemas diferentes que, a su vez, también aparecen intercalados con otros en el poemario. En algunos casos, las modificaciones son poco relevantes, mientras que otros fragmentos aparecen fuertemente reelaborados. Destaco dos de las modificaciones que me parecen más significativas: el despojamiento de elementos sobrantes que a menudo hacen referencia a cuestiones personales (reflexiones de *Husos*) y la supresión de las marcas de sujeto en el poemario (eliminación de verbos conjugados y sustitución sistemática por la forma verbal en infinitivo). Me parece que los poemas “Uno” (*Hilos*: 13-14) e “Hilos” (*Hilos*: 15-16) nos servirán para ilustrar estos cambios (ver anexo 2.2), así como la temática principal del poemario.

En el poema “Uno”, vemos como, mediante la metáfora de la casa, que recuerda a aquellas estancias en la mónada del poema “Sin embargo” (*Lógica borrosa*: 33-35), Maillard alude a la posibilidad de hallar una salida: de los contenidos mentales (no de la mente, porque no la hay) hacia fuera, hacia las demás habitaciones. El yo, tema principal del tándem *Husos-Hilos* (ver capítulo 6) se reduce a hilos: producciones mentales transitorias. Transitorias porque, como dice el poema, son dependientes: de los días, de las nubes, de las imágenes... El yo no es, por tanto, un valor que sustente estos hilos sino que son estos hilos, contingentes, los que piensan el yo. Lograr salir fuera de este pensamiento y, por extensión, de la conciencia, es lo que parece ansiar la voz del poema, aunque no puede liberarse del hilo, “el mismo hilo”, porque no puede, deshacerse del peso de lo pensado. Únicamente el silencio podría liberarnos del lastre, pero la paradoja emerge en el mismo poema: el silencio no existe mientras se dice; el silencio es otro hilo. De ahí la interrogación en el final del poemario:

Pero no hay silencio  
 No mientras se dice.  
 No lo hay. Hay hilo,  
 otro hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno -¿uno? (*Hilos*: 14).

En el siguiente poema, “Hilos”, se vuelve a insistir en la misma cuestión y se habla, además, de la herida, otra imagen que utiliza Maillard y que asocia al dolor, del que en *Husos* proponía distanciarse mediante la observación de la mente. En este poema hay frecuentes alusiones intertextuales por medio de elementos de dicción como “Ya dije”, “Ya pregunté”, que hacen referencia al propio poema, al poema anterior y, claro está, al cuaderno *Husos*. La voz sigue preguntando por la mente y vuelve a repetir que no la hay, que solo hay hilos. El poema acaba como el anterior, con algunos cambios:

[...]  
 Partir es dar pasos  
 fuera de la habitación con el hilo.  
 El mismo hilo.  
 [...]  
 Pero no hay silencio.  
 No mientras se dice.  
 No lo hay. Hay hilo,  
 otro hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno -¿uno? (*Hilos*: 13-14).

[...]  
 Siempre se puede partir.  
 Partir es dar pasos fuera.  
 Fuera de la habitación.  
 De la mente, no. -¿Mente? -  
**Ya pregunté.** Y no hay. Hay hilo.  
 Partir es dar pasos  
 fuera de la habitación  
 con el hilo. **El mismo hilo.**  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno -¿uno? (*Hilos*: 17, la  
 negrita es mía).

En un poema de la sección “La calma”, volvemos a encontrarnos con una reformulación que hace referencia intertextual a estos dos poemas de la sección de “Poemas-husos”:

[...]  
Avanzar es dar pasos fuera.  
Aunque **eso ya lo dije en alguna**  
parte, ¿o era partir?, partir es  
dar pasos fuera. Es igual (*Hilos*: 74, la negrita es mía)

Y el poema “Más de uno”, que cierra la sección de “Poemas-husos” y que sí presenta una reformulación más notable (se elimina gran parte del texto), nos remite por la filiación del título al poema “Uno”. En este poema Maillard hace referencia a la cuestión de la repetición y de la memoria como estrategias para la configuración de la identidad (ver apartado 6.2). Para que haya uno tiene que haber, efectivamente, más de uno, porque tiene que haber un re-conocimiento de unas conductas reiteradas que permitan sostener la ilusión del “uno”. El cuestionamiento de los propios términos, estrategia empleada por Maillard tanto en *Husos* como en *Hilos*, se lleva en este poema al límite: se intercala una pregunta en medio de una palabra:

[...]  
Hay tan sólo aspirar a haberlo.  
Si lo hubiese no habría el aspirar.  
Lo habría de otra carencia. En el hay,  
nadie puede que -¿nadie?- darse.  
[...] (*Hilos*: 34).

Maillard también desgaja en este poema el pronombre átono *lo* del verbo del que depende (*hay*), proponiendo quedarnos con el *lo* sin el *hay*, “Percibiendo el *lo*” (*Hilos*: 34); un *lo* que se quiere percibir, sin el peso del recuerdo, sin la carga de la identidad y, consiguientemente, sin la tristeza. *Sin* es también una preposición recurrente en los “Poemas-husos”. Encontramos un poema titulado “Sin” (*Hilos*: 19), cuyo título –que no el contenido– vuelve a repetirse más adelante (*Hilos*: 59). También los poemas titulados “El tema I”, “El tema II”, “El tema III” y “El tema IV”, que no aparecen sucesivamente sino interrumpidos por otros poemas (“Estrategias”, “Lo irremediable I” y “Lo irremediable II”), muestran esta naturaleza de suspensión y repetición que caracteriza el estilo maillardiano. En estos poemas, aparte de seguir ahondando en la cuestión de la mente y su ansia por los temas/hilos –imágenes que cuelga formando galería y a las que

se quiere desvincular del yo, convertido también el tema—, se hace también referencia a la escritura como estrategia de desapego, de desimplicación de los temas, del yo. Esta estrategia queda sumida, sin embargo, en el cansancio de saberse también tema, también hilo, como muestra magistralmente el poema “El punto”:

#### EL PUNTO

Sopesar.

Sentir.

Sentirse.

Entonces el cansancio.

El de sentirse. Otra vez.

Elegir escribir. Para situarse.

En el punto de mira.

Concentrarse. En el punto.

Decir punto. Punto.

Escribirlo. Escribir escribirlo.

Escribir miento.

Imposible escribir el punto. El cansancio.

Decir cansancio.

Dejar de escribir. (*Hilos*: 27).

Ante esta realidad en bucle, destaco un poema, “El pez” (*Hilos*: 55-57), en el que, pese a la imposibilidad de encontrar salida hacia fuera mediante las palabras, cuestionadas hasta el extremo, Maillard nos propone volver a ellas, puesto que es lo único que podemos hacer, como observamos en el desliz constante que se produce entre textos: de *Husos* a *Hilos*, de *Hilos* a *Hilos* e, incluso, dentro de los propios poemas. En este poema, como en el respectivo fragmento de *Husos*, se hace referencia al lector invitándolo a participar del cuestionamiento de la voz poética:

[...]

No lector, no deslices

tan rápido tus ojos por la página,

nada te obliga a terminar

de leer este texto. Puedes

dejarlo. Muchos lo habrán hecho

antes de haber llegado a estas líneas (*Hilos*: 55).

Se invita al lector a repetir la palabra Infinito hasta que esta deje de tener sentido, de la misma manera que en todo el poemario se cuestiona sistemáticamente el sentido de las palabras que se van repitiendo: uno, mente, quedar, partir, etc. Esto impide, efectivamente, no poder deslizar los ojos con rapidez porque constantemente se nos

interrumpe el texto para cuestionarlo. Y no es que nada nos obligue a terminar el texto, como dice Maillard, sino que el texto es, esencialmente y por su naturaleza relacional, interminable. El lector queda condenado, de este modo, a deambular de un poema al otro, de un fragmento a otro, tratando de reconstruir una trama que está siempre hilándose.

Si los poemas de la sección “Poemas-husos” están centrados, a mi modo de ver, en la inconsistencia de la identidad y en la imposibilidad de salir de ella mediante la conciencia-palabra, los poemas de las demás secciones (“La calma”<sup>85</sup>, “Irse”, “De pie”, “Irse”, “El cuarto”, “Visitas o sueños. Visitaciones” y “La luz, el aire, el pájaro”), dan salida a esta asfixia interior por medio de distintos elementos, aunque siguen vinculados, claro está, a los “Poemas-husos”. En estas secciones, la observación se vuelca especialmente a elementos corporales, como pueden ser la mano o los labios, procedimiento que también vemos en la segunda parte del poemario: Cual. Así, la preocupación principal, aunque el tema del yo sigue estando presente, no es tanto la mente, sino el cuerpo. El propio deterioro físico, la inmovilidad, se convierten en temas abordados en los poemas de estas secciones. En la última sección, “La luz, el aire, el pájaro”, Maillard, como es habitual en su obra, hace una reflexión metaescrituraria en la que, después de volver a cuestionar las palabras-metáforas con las que por analogía teorizamos sobre el mundo, vuelve a reivindicar el silencio como respuesta más honesta:

Me pedís palabras que consuelen,  
palabras que os confirmen  
vuestras ansias profundas  
y os libren  
de angustias permanentes.  
Pero yo ya no tengo  
palabras de este género.  
Aceptad mi silencio: lo mejor  
de mí. Huid del soplo que pronuncia,  
en mi boca,  
la amarga condición de lo humano.  
Y, entretanto, dejadme contemplar  
el vuelo de la ropa  
tendida en las ventanas (*Hilos*: 143).

Tras esta declaración, nos encontramos con la segunda parte: Cual. Este texto ha sido reeditado en 2009 por el Centro Cultural de la Generación del 27. Esta edición, se incluye un texto titulado *Cosas de Cual*, con poemas de Cual y algunos inéditos como

---

<sup>85</sup> Esta sección fue publicada por separado en 2006 antes de la versión definitiva incluida en *Hilos* (2007).

“Volver” y “Acabaré consiste” y “Cual, de viaje”<sup>86</sup>, y un texto titulado *Cual* en el que se nos explica la génesis de la película. Una película que también se incluye en esta edición y que está inspirada en el corto *Film* de Samuel Beckett. También nos encontramos con un CD con una recopilación de poemas (*Hilos*, *Cual* e inéditos) recitados por la autora y una plaqueta de vidrio con un poema inscrito. El personaje de Cual, como explica Maillard, nace en su quinto viaje de retorno a Bélgica para la elaboración de su último diario. Allí, la presencia de un perro de bronce (un *zimmeke*, que en argot bruselés significa ‘mezclado’, es decir, no de pura raza) la acompañó y la habitó, asemejándose a ella, hasta el punto de convertirse en alterego, “*cuahficándola*”. Este es el personaje de la película *Cual* que se incluye en la edición de 2009, inspirada en el corto *Film* de Samuel Beckett, interpretado por Buster Keaton y en el que se observa a un personaje que lleva un maletín y que deambula por un paisaje de casas derrumbadas<sup>87</sup>. Maillard se asombró del parecido de su alterego con el personaje del corto y decidió realizarlo con Cual como protagonista. El corto, como explica Maillard, se ambienta en el barrio chino de Málaga y, como en el de Beckett, observamos un paisaje urbano con casas derruidas y con un personaje que acarrea una maleta presuntamente vacía. En el corto, escuchamos la voz de la autora recitando el poema “Volver” mientras observamos la imagen de este personaje que va errando a lo largo de este paisaje ruinoso, que se reduce a una calle, la que empieza en el Muro de San Julián y acaba en la calle del Arco de la Cabeza.

El personaje que toma la voz en los poemas de Cual, que es una partícula gramatical que sugiere anonimato, no es ni siquiera un personaje, como lo era Hainuwele. En efecto, la voz que deambula por los poemas es un anti-yo que, agotado ya de indagar, está volcado en su cuerpo y en las acciones que lleva a cabo: reírse, fruncir, extrañarse, asombrarse, asomarse, delegar, sentarse. Cual, ese ser sin atributos que observa, se extraña de sí mismo y va menguando –siguiendo en la línea de desidentificación del yo– a medida que avanza el texto. Un texto en el que no hay verbos conjugados (hay pocos verbos y en gerundio, básicamente), ni pronombres personales fuertes, y en el que quien habla ya no contempla sus estados mentales, sino que mira hacia fuera, hacia los otros y

---

<sup>86</sup> Estos textos están también incluidos en *Bélgica*, en el contexto del viaje en el que surgió el personaje (*Bélgica*: 202-206).

<sup>87</sup> Es interesante la perspectiva de la cámara en la película de Beckett. El punto de vista ya no remite a un personaje –una voz que, por ejemplo, en el *Innombrable* aparecía diluida a fuerza de tanto multiplicarse– sino a la perspectiva de la cámara, detrás de la cual está el espectador. La cámara funciona así a modo de ojo, pero un no el ojo del personaje sino el ojo de no se sabe exactamente quién. De hecho, la película iba a titularse en un inicio *El ojo*, como explica Jenaro Talens (en Beckett, 2006: 567). La búsqueda de un quién, como en el caso de Cual, acaba culminando en una representación silenciosa, o musical, en la que las palabras ya no pueden entorpecer lo que *se ve*.

hacia el mundo (ver apartado 6.4). Cual mira y Cual se ríe. Me parece que esta es una diferencia fundamental con el otro alterego de Maillard: Hainuwele. Hainuwele no se reía porque era inocente, y si se reía su risa tenía una carga muy distinta. Considero que la risa de Cual, aparte de ser una risa tierna, es la risa de quien ha acarreado una maleta y el yugo lo ha dejado rendido, “sin argumentos que blandir”, como dice Maillard en el libro que acompaña la edición de 2009. Cual es este no-ser que aspira a pájaro, motivo que encontrábamos en el cierre de *Hilos*, porque el pájaro es liviano y porque lo que comunica no es sino un aleteo fugaz, leve, que está ya despojado de toda aspiración de identidad:

Ser pájaro.  
Cual considerando.  
Andar desnudo. Las heridas  
cauterizadas por el aire.  
Entre las plumas disimuladas.  
Cuerpo sin carga, movimiento.  
Ser de vuelo [...] (*Hilos*: 181).

Esta consideración de Cual nos muestra un agotamiento que parece ser un fin de trayecto: de la indagación obsesiva y repetitiva acerca de los contenidos mentales, a la aspiración de máxima levedad con la que se cierra el poemario en conjunto, con las dos partes. El viaje de Cual, cuyo único despojo es la maleta que acarrea, parece terminarse, después de la catarsis lógica que provoca la risa (*Contra el arte*: 172), con la renuncia. La maleta, o el casco como leemos en último poema, aunque sigue pesando, se revela como residuo putrefacto de una historia, la del yo individual, que hiede porque es caduca. Así nos lo indica el verso que cierra el poemario: “*La orina del héroe se ha secado*”. Un verso que, no siendo ni siquiera de Chantal Maillard (es de Blanca Varela, como indica Trueba [2009b: 404]), señala, por lo que dice, y por lo que hace (citar otro verso), este camino dibujado por Cual: del *mí* al *nos*.







### 1.10. Adiós a la India (2009)

Este cuaderno, que constituye una suerte de reverso de los *Diarios indios*, fue compuesto en enero de 2005. Responde, como escribe la autora, a una voluntad de comprobación que desemboca en una “mirada desencantada” (*Adiós a la India*: 11). Esta mirada es la que también podemos entrever en muchos de los textos incluidos en *India* (2014), el último libro publicado por Maillard. El cuaderno está compuesto, aparte del prólogo, por ocho secciones: “Avanzar: ¿Avanzar?...”, “Bombay”, “Puna”, “Entre Puna...”, “Jaipur”, “Jaipur-Delhi-Varanasi”, “Benarés” y “Calcuta”. A diferencia de otros diarios, se incluyen, aparte de los habituales fragmentos en prosa poética, textos poéticos. La escritura plurigenérica de Maillard tiene lugar, en esta ocasión, dentro de los límites del propio libro.

Maillard sigue volviendo a la India una y otra vez después de su primera experiencia en los años ochenta. ¿Por qué? ¿Qué sigue buscando? La respuesta la encontramos en el prólogo y tiene relación con el ritmo:

Si me preguntan qué es ese algo, yo diría que un ritmo, el del remo hendiendo las aguas, el arrastre de las chancas, el paso de los búfalos dirigiéndose al río la recitación de los versos sánscritos, por ejemplo. Un ritmo es suficiente para in-formar el alma aún cuando la palabra alma ha perdido el sentido. Si la vibración producida por el paso rítmico de un ejército puede hacer saltar un puente, también puede crearlos. Un ritmo, estoy segura, es suficiente para salvar el mundo. Este ritmo merece recordarse. Creo que ese fue mi empeño, y creo que por eso vuelvo a India una y otra vez (*Adiós a la India*: 11).

En *Adiós a la India*, Maillard nos habla de su retorno a esta tierra en la que había buscado desaprenderse y transformarse y que halla, ahora, en un proceso de degradación, marcado por la globalización y las estrategias del mercado:

La India ha sido, desde muy antiguo, uno de los destinos más importantes de las rutas comerciales del mundo. Para el mercado global, es ahora un continente susceptible de brindarnos gran parte de la mano de obra necesaria para nuestras industrias, pero es igualmente una de las mayores consumidoras de los productos que se manufacturan en ellas. También es la mayor cantera de los especialistas en tecnología informática. A los gobiernos de esta sociedad de consumo no les interesa que la India quede al margen; ahora menos que nunca (*Adiós a la India*: 83).

Esta reflexión no es exclusiva de este cuaderno, sino que en otros textos como *Contra el arte* (2009) o los artículos incluidos en *India* (2014) nos muestra también su preocupación por esta cuestión. Maillard se refiere en muchas ocasiones a la cultura *kitsch* que descontextualiza las realidades culturales y, transportándolas allí donde no cumplen

su función social, las banaliza, las convierte en un producto de consumo. Además, y esta es la constatación de sus regresos a la India, la propia cultura de allí ha recibido lo que era su realidad como un producto pasado por la criba occidental. En un pasaje del cuaderno, Maillard reflexiona sobre la función del pintor tribal, la de contar pero también la de dotar al pueblo de un centro en torno al cual se organiza la vida (*Adiós a la India*: 39). Esta función, la del “arte antes del arte” (*Adiós a la India*: 36), se contrapone con las pinturas sobre tela, cartulina y lienzo –ya no sobre paredes– que contemplamos en las ciudades, en las exposiciones o museos. Se trata de unas pinturas que ya no están pintadas sobre una pared sino sobre tela, cartulina y lienzo. Maillard escribe sobre esta contemplación, que no tiene lugar en nuestros museos occidentales sino en su propia tierra:

[...] Y bajas la cabeza, buscas en tu bolsillo tu tarjeta visa, y mientras la entregas consideras que, en este caso, ha sido corto el trayecto, que no han tenido que viajar hasta nuestras salas de exposición o nuestros museos etnográficos, que su nueva función ya les está siendo reconocida aquí, en las ciudades indias, donde el concepto “arte” ha sido importado con éxito. Entonces, consideras, una vez más, que más fácilmente se conquista un pueblo convenciéndolo con abstracciones que sometiéndolo con las armas (*Adiós a la India*: 41).

Esta desvirtuación, aunque Maillard tampoco quiere pecar de ingenua y reconoce que los pueblos tribales están condenados a desaparecer, se enmarca en una crítica de la idea de arte como actividad intransitiva convertida en objeto de consumo, aislado del mundo y sin una función social concreta. Hay otro ejemplo en el cuaderno que ilustra bien esta cuestión: el concierto de música clásica india que Maillard nos describe en la sección de “Puna”. “La música –escribe– es el arte que en India menos contagio occidental ha sufrido –o eso me dispongo a creer en los inicios del evento–, aquel al que preservan como una joya, el núcleo vivo de su cultura” (*Adiós a la India*: 28). Con el fin de disolverse en la calma, el *sāntarasa*, la música clásica india no tiene que ver con la significación, lo figurativo como dice Maillard, sino con la elevación de los modos sentimentales para lograr su disolución:

Lo que importa es la música, y ésta no es lo que la letra cuenta. Por eso, el que canta puede estar durante horas repitiendo una misma sílaba o simplemente el nombre de unas notas musicales. La articulación sonora es una invocación, y tal vez la música sea aquello a lo que los antiguos denominaban “espíritu”. En cualquier caso, la música es guía (*Adiós a la India*: 29).

Después de una descripción detallada del concierto, llega el momento del aplauso. Y ahí es donde Maillard constata la desvirtuación: los indios no aplauden. El aplauso al final del concierto, como señal de aprobación o de entusiasmo ante el

espectáculo –el concierto no tiene que ver, para el indio, con un espectáculo, sino con un acto participativo– requeriría, según nos dice Maillard, un distanciamiento. Es difícil de entender, entonces, “cómo, apenas terminada la actuación de un artista, el oyente (o el espectador, en el caso de la representación teatral), presa de la emoción inducida por la música, pueda estar dispuesto para la brusca e inmediata efervescencia de las manos” (*Adiós a la India*: 33). La introducción del aplauso, como sustitución del silencio, es para Maillard “[...] el síntoma indudable de una transformación que corresponde a la que tuvo lugar en Occidente cuando se efectuó el giro de la artesanía al arte o, mejor dicho, cuando se inventó el Arte” (*Adiós a la India*: 34). Poner el foco en el artista, en vez de en lo que este hace o en cómo lo hace, es la demostración de una cultura individualista que ha caracterizado más al Occidente postindustrializado que a Oriente, aunque este ahora también haga gala del yo como valor, como producto digno de ser loable, digno de aplausos.

Se desprende de las páginas de *Adiós a la India* un desencanto que sucede a la constatación dolorosa de las muchas desvirtuaciones a las que asiste Maillard. Por ejemplo, la del ritual convertido espectáculo al más puro estilo Hawai que observa Maillard en Assi (*Adiós a la India*: 66) protagonizado no por turistas, sino por autóctonos. Maillard vuelve, compara, reflexiona y comprueba:

Volver sobre sus huellas.  
Encontrarlas estrechas.  
Calzarse, el polvo y regresar  
de vacío. Sin lastre.  
Sin nostalgia (*Adiós a la India*: 50).

Con esta decepción, se comba el círculo de los viajes de Maillard a la India, por el momento. Las enseñanzas adquiridas tienen que ver, sin embargo, no tanto con un conjunto de escuelas espirituales, sino “con el conocimiento de la propia mente y sus límites” (*Adiós a la India*: 83). Por ello, es especialmente revelador el final de cuaderno, donde Maillard reconoce humildemente la inoperancia de cualquier enseñanza, también las de la India, si está empaquetada en la maleta conceptual que sigue pesando demasiado:

Pero nadie traspasará jamás el umbral de este mundo, llevando en el zurrón alguno de los conceptos que la mente elabora para ese viaje. Las teologías son sandalias de plomo; las enseñanzas espirituales, molestas enaguas. Sólo alguien sin sombra traspasará el límite. Alguien sin palabras (*Adiós a la India*: 84).







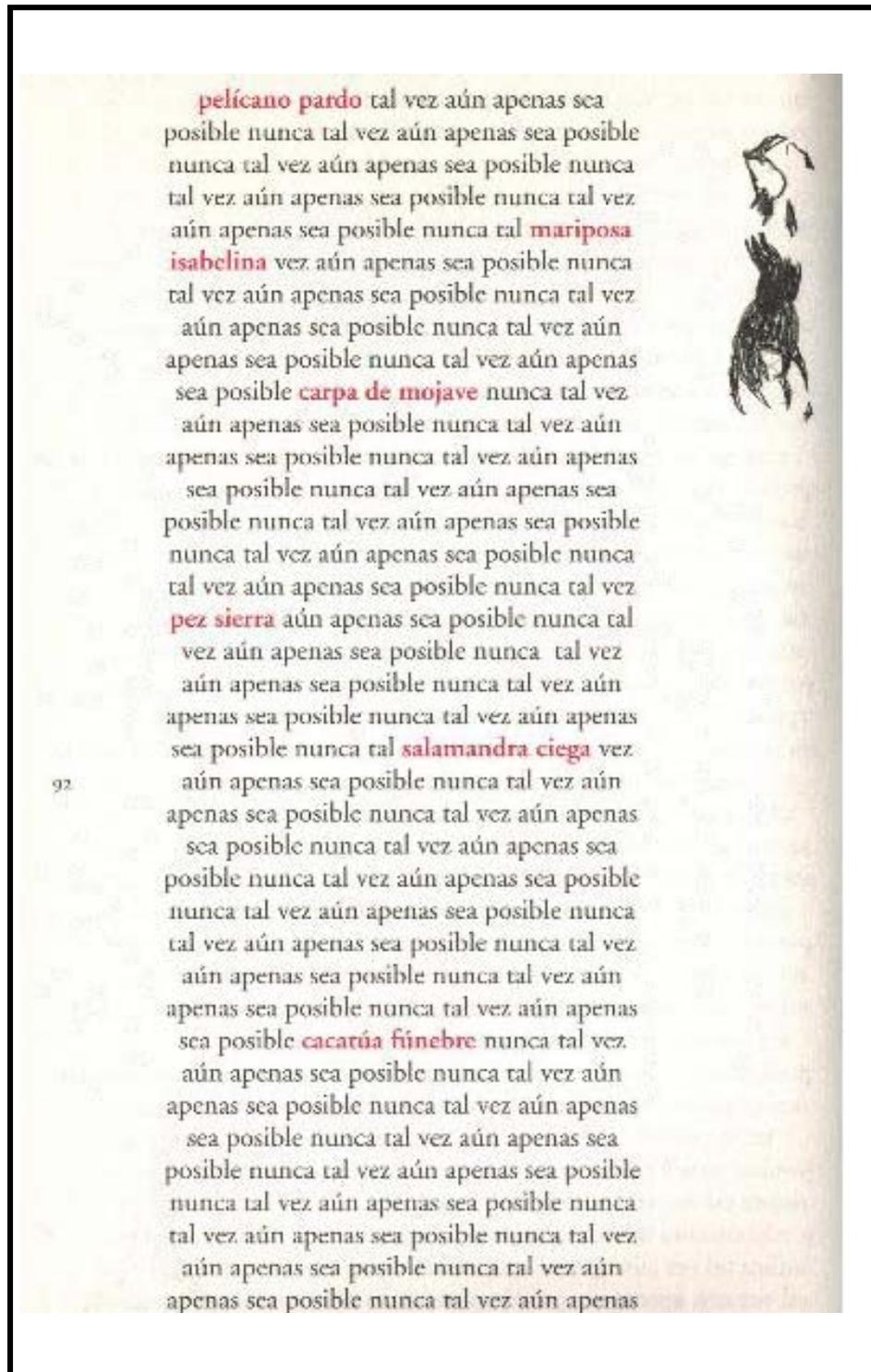
### 1.11. La tierra prometida (2009)

*La tierra prometida* es, sin duda, una obra singular en la trayectoria de Maillard. No es ningún cuaderno de observación de la conciencia, ni tampoco un poemario al uso. No hay en él ningún componente personal, sino que se trata de un “manifiesto y un memorial”, como escribe Maillard en el prólogo (*La tierra prometida*: 4). Encontramos en él un tono de conjuro, como también lo había en otras obras de la autora, que se plasma en esta ocasión en forma de poemario-plegaria circular, en el que se van repitiendo las mismas palabras (tal vez aún apenas sea posible) intercaladas con especies en peligro de extinción (pardillo, rata de agua, topillo rojo, lirón gris, etc.) resaltadas en rojo. La palabra, convertida en sonido —el texto debe ser recitado—, se reivindica en su dimensión de invocación. Y es que en una suerte de “hágase con la palabra”, el conjuro está puesto al servicio de la acción y no de la contemplación. Y la acción tiene que ver, en este caso, con un tema que preocupa mucho a Maillard: la indiferencia ante lo que no creemos que nos concierna, en este caso los animales. Unos animales que, siendo nombrados mediante su especie correspondiente, es como si adquirieran existencia, porque “aquello que no hemos oído nombrar no existe para nosotros, y esto tiene una extraña consecuencia lógica: si no existió nunca, ¿cómo podría extinguirse?” (*La tierra prometida*: 5).

En el texto también tenemos incrustadas un conjunto de ilustraciones, hechas por Joan Cruspinera, que se insertan en los márgenes de las páginas y en algunas páginas interiores. La experiencia de la lectura, teniendo en cuenta que las palabras son siempre las mismas, va más allá del significado que estas encierran, sino que se ensancha, buscando nuestro llanto, un llanto colectivo, compartido. El listado, como explica Maillard en el prólogo, está incompleto, para que el lector pueda adherirse al manifiesto (*La tierra prometida*: 5). El compromiso de Maillard se plasma en este texto de forma evidente: la palabra tiene una función concreta que apunta, exteriormente, a una realidad más allá de sí misma. Y lo hace, no a través de su significado —estamos ante una escritura prácticamente reducida a adverbios— sino mediante su capacidad de convocarnos a todos, de relacionarnos, como el piar de los pájaros (ver apartado 7.4).



## *La tierra prometida (2009)*





### 1.12. Bélgica (2011)

El cuaderno *Bélgica* (2011) está compuesto a partir de siete viajes a Bélgica, realizados por la autora entre 2003 y 2008. Algunos de estos viajes coinciden en el tiempo con la escritura de otros de sus textos, como *Husos*, en cuyas notas al margen aparecen referidos algunos momentos de los viajes de *Bélgica*. También encontramos, intercalados entre los capítulos-viajes, capítulos-intervalos que corresponden a los espacios comprendidos entre viaje y viaje. Asimismo, el cuaderno consta también de un álbum fotográfico y de unos apéndices con fragmentos de naturaleza variada. Algunos de ellos, como es habitual en Maillard, son exégesis de obras de arte, como podría ser el caso del capítulo dedicado a Proust y el gozo o el de Georges Perec y “le besoin de voir plus grand”. En este último, la autora nos habla, a raíz la obra *Je suis né* de Perec, de la necesidad de ensanchar la mirada y de “iniciar la historia desde otros puntos”, haciendo aflorar en los textos el tiempo de la escritura, en un ejercicio de honestidad de quien escribe, cuestión que siempre ha preocupado a Maillard. Y es que escribir diciendo “escribo” ha sido, en toda la obra maillardiana, una divisa irrenunciable que refleja una manera concreta de entender el pensamiento, en la línea de Wittgenstein, como una cuestión de lógica o de lingüística.

A diferencia de los otros diarios de la autora, en *Bélgica* el lector encuentra abundante material autobiográfico, desde las anécdotas vividas de la infancia de Maillard hasta el álbum fotográfico, testimonio evidente del componente personal. Son interesantes, en este sentido, las palabras que acompañan a este álbum:

Los esfuerzos por evitar que la búsqueda se convirtiese en relato biográfico que vieron frustrados, reiteradamente, a lo largo de estos escritos, por la irrupción intempestiva de imágenes y secuencias mnésicas. Túneles respiraderos, si se quiere, puntos de fuga que, partiendo del núcleo, lo expanden, pero trampas, también, callejones sin salida que distraen del objetivo. Seguir las trayectorias, contar pretende, en estos casos, disminuir la fragmentación discursiva de aquello a lo que llamamos memoria. Estas imágenes apoyan, pues la engañosa voluntad de sentido, o de ficción, que todo relato entraña. **No he podido evitarlo.** Pero el gozo, la clave del gozo está en el inicio, sólo allí, y éste es, después de todo, lo único que cuenta (*Bélgica*: 305, la negrita es mía).

Maillard entiende que ha fracasado en su propósito, que no era el de hacer un relato biográfico, sino el de recuperar, mediante un trabajo con la memoria, aquel gozo antiguo mediante los destellos que permiten revivificarlos. Aquellos destellos que, convertidos en relato, se transforman inevitablemente, como reconoce Maillard en este fragmento, en historia. Así lo dice también en uno de los apéndices:

Y ¿lo lograste?, ¿tuviste éxito?, me preguntan al saber de mis viajes y mi búsqueda. No, no tuve éxito, respondo siempre con una sonrisa. No pude ensanchar la imagen, no pude recordar los pormenores de la misma, no. Pero ¿acaso importa? (*Bélgica*: 337).

Maillard alude aquí a la imposibilidad ensanchar el destello –y, por tanto, la sensación de gozo–, pese al concienzudo trabajo de distanciamiento o de observación. O quizás por culpa de este mismo empeño de la conciencia, que, aunque con voluntad de herramienta, acaba convirtiéndose en lastre (ver capítulo 7). Pero en realidad, el fracaso personal importa relativamente poco, porque, si bien la motivación del cuaderno son los viajes de la autora y la historia –la que puede ser contada– es la suya, lo que el lector encuentra en *Bélgica* es una nueva indagación acerca del mecanismo de la memoria y las limitaciones de la conciencia y del lenguaje para recuperar el estado del gozo y prolongarlo. El viaje personal –que es, sobre todo, un viaje interior– tiene sentido, entonces, en la medida en que puede ser compartible, como decía Perec: “todo eso es un acercamiento a mi propia historia pero solo en la medida en que ésta es colectiva, compartible” (2008: 94). Y el viaje físico, como ya viene siendo habitual en Maillard, propicia unas circunstancias óptimas para la atención que requiere la práctica indagatoria emprendida:

[...] En el viaje, precisamente por hallarnos inmersos en la diferencia (la necesidad de resolver innumerables cuestiones prácticas, que en situaciones acostumbradas están solventadas), logramos alcanzar un nivel de atención estimable. Vivir en estado de viaje es una opción intermedia entre el estar despierto y el estar dormido (*Bélgica*: 170).

En el prólogo del cuaderno, Maillard explica el inicio del regreso a su Ítaca particular. Nos sitúa en un día de primavera, un 6 de abril, en la hierba de un jardín, donde encontramos una carretilla y un poco de agua de lluvia estancada en su interior. Este es el detalle aparentemente inocuo que sirve como detonante para el viaje interior. Esta imagen lleva asociada una sensación gozosa. Esta sensación es la que busca Maillard en el camino que emprende:

Esto me llevaría a emprender viaje a los lugares de mi infancia en busca de una imagen más precisa que acompañase aquella sensación. Lo que no podía prever es que terminaría implicándome, por una serie de periplos totalmente fortuitos, en un proyecto que, de forma inesperada, situaría la búsqueda en el ámbito de los símbolos y la cerraría en un bucle asombroso al que calificaría de iniciático si no acarreade tanto lastre esta palabra (*Bélgica*: 14-15).

Con este bucle iniciático, Maillard se refiere a la transcripción del motivo del charquito (referenciado en la nota 61 de *Husos*), en forma de poema, en un muro físico de Bruselas. Se trata un proyecto artístico, en el marco de un ciclo intercultural de poesía que organizó la organización literaria neerlandesa Het Beschrijf, en el que colaboró Maillard, junto con el artista plástico Emilio López-Menchero. Se inscribieron cuatro pequeños poemas en seis idiomas diferentes sobre un friso de esmalte azul a lo largo de doscientos metros en el muro del cementerio del distrito bruselense Ixelles, donde casualmente nació Maillard. Uno de los pequeños poemas impresos en el muro hace referencia cíclicamente a aquella imagen que incitó la búsqueda, la del charquito de agua en el fondo de la carretilla:

El olor de hierba en la mañana.  
Un charquito de agua  
estancado en el fondo  
de una carretilla (Bélgica: 309).

El muro, metáfora muy empleada por Maillard (ver capítulo 4), normalmente es signo de separación, en el caso del cementerio de separación entre los vivos y los muertos. Con este final de viaje, se redimensiona así el sentido del muro para Maillard como el soporte en que todo el mundo puede leer lo que había sido un destello personal apenas entrevisto. De esta forma, pudo darse cuenta de que no era solamente sobre ese muro en concreto sobre el que escribía, sino sobre todos los muros de todas las ciudades, para todas las ausencias y todas las separaciones (*Bélgica*: 15).

La estructura del cuaderno lo emparenta, no hay duda, con los cuadernos precedentes. En primer lugar, porque lo que habían sido los márgenes en *Husos*, toman ahora forma e intervalos en *Bélgica*. De esta forma, el texto explora nuevos espacios, que en esta ocasión incluyen también la imagen, en los *hipertextualizarse*. Si tomamos el prefijo *hiper* en su sentido de amplificación, de exceso, vemos que el concepto se adecua perfectamente a una escritura que busca decirse aún desde el exceso, que busca decir lo que la palabra –que, como ya hemos visto, no difiere de lo que creemos ser– no dice, porque no puede, porque la palabra siempre apuntará al exceso, a lo que ella no dice, a lo que ella no es. En este espacio marginal va transcurriendo una obra que, diluyéndose en distintos formatos –autobiografía, sueños, anécdotas, reflexiones, exégesis de obras, imágenes, apuntes lingüísticos... –, se apunta a sí misma para que el lector disponga y proponga su propio recorrido: “No estamos ya en los tiempos en que se entendía que el lector debía ser guiado; antes bien, un texto ha de proponerse para que el lector descubra

en él los itinerarios posibles. La escritura ha de ser obra, ha de ser arte” (*Bélgica*: 318). Así es como Maillard describe la función de los márgenes en su escritura:

Los márgenes –o los intervalos- de ser el lugar de lo superfluo o del añadido, de lo prescindible, se transforman de este modo en un lugar de narración posible. No deja de ser paradójico, por otra parte, que cualquier empeño por sacar a flote (aleatoriamente) ciertos episodios sumergidos se verá frustrado, pues se convertirán ipso facto en texto y, necesariamente, en señal de lo que queda por decir (*Bélgica*: 32).

Esta última afirmación también traza una línea de continuidad entre este cuaderno y los anteriores. Me refiero al cuestionamiento de la lengua y al empeño en desmenuzarla para descubrir sus engaños y sus limitaciones, en este caso su limitación para ensanchar, a través de la distancia que implica la reflexión, el estado de gozo. No hay en *Bélgica* un trabajo lingüístico quirúrgico, como podía haberlo en *Husos e Hilos*, sino que encontramos más bien un cuestionamiento del método –también el propio–, que se ve abocado al cansancio. En este sentido, podemos decir que *Bélgica*, aparte de ser un trabajo sobre la conciencia y la memoria, es también una invocación a la renuncia, a la renuncia a la permanencia, a las huellas, y, finalmente, al pliegue que consolida la doblez y configura así nuestra identidad (ver capítulo 6). Abandonar la conciencia, la *discusión* como diría Nāgārjuna, para ingresar en el gozo es, a partir de ahí, el camino propuesto, aunque aún e inevitablemente desde la propia conciencia, de quien –¿quien?– habla:

Es preciso negarse a la conciencia para entrar. Aquél es el lugar de la inocencia. Para volver a ella, el lugar demanda un sacrificio. El sacrificio del *mí*, ese aluvión de repeticiones, el cúmulo de pliegues desde el que damos por conocido todo cuanto somos (*Bélgica*: 16-17).

Hay una indiferencia ontológica<sup>88</sup> en el cuaderno, que es la piedra angular que teje continuidad en el pensamiento de la autora y que, en *Bélgica*, se hace, en mi opinión, más evidente. Y es que, tras la vorágine de sospechas lingüísticas que había articulado el tándem *Husos-Hilos*, en *Bélgica* parece haber un retorno a la serenidad, a la inocencia prelógica (la del niño y la del animal), aunque solo puede ser, evidentemente, postlógica: la de quien ha aborrecido la metafísica y la de quien ha aborrecido también el propio cuestionamiento extenuante de esta misma metafísica. Hay un fragmento en el que la autora explica su vocación inicial como “profesional de la filosofía” que Maillard asocia con una voluntad de “clarificar el sentido del lenguaje” y de ayudar a asumir la transitoriedad de cualquier premisa o discusión, su carácter de hipótesis siempre refutable. Este fragmento acaba así: “Y ahora el cansancio” (*Bélgica*: 269). Es interesante,

---

<sup>88</sup> “De todo lo escrito podría haber escrito lo contrario; nada de lo que realmente importa se hubiese modificado” (*Bélgica*: 153), nos dice Maillard en un momento del cuaderno.

en este aspecto, el papel fundamental que adquiere, como en otros textos, la dimensión auditiva de la palabra, la única que se salva después de la estampida. El advenimiento de la memoria, la resonancia del antes en el ahora, es, efectivamente, sonoro (ver capítulo 7):

Pero ¿y si el universo fuese una trama de pulsaciones sonoras? ¿Si guardase la impronta formal de lo acontecido y los ecos surgiesen, como analogías sonoras, cuando la atención está dispuesta y la memoria –el propio mapa sonoro– abierta? (*Bélgica*: 64).

Hay una metáfora muy ilustrativa en este aspecto: el mundo como un “sonajero de palabras” (*Bélgica*: 299). Este es el motivo, dice Maillard, de tanta agitación de palabras sin que nada cambie. Pero queda la resonancia, la música de lo dicho cuando lo dicho ya no dice nada: “Las palabras se abalanzan, inconexas, sin significado. A salvo, la resonancia. Imágenes sonoras desfilan y se prolongan imbricándose o, como lluvia de gránulos en un sonajero, agitándose” (*Bélgica*: 212). La fe en la palabra vuelve a emerger, como también ocurría en *Husos-Hilos* con aquel “Volver a las palabras” (*Hilos*, “El pez”: 22-56; *Husos*: 79-80), no tanto con voluntad de sentido sino con voluntad de sonido. Volver a las palabras, desnudado el lenguaje de carga metafísica, apuntando a su función relacional, sonora, rítmica, como la lengua en la infancia, antes de adquirir significado:

La lengua es en la infancia, antes que sentido, música. Es el sonido que nos acuna, nuestro líquido amniótico, en los albores. Con ella, con la lengua madre, heredamos las formas pero, sobre todo, heredamos un ritmo. Ese ritmo es una respiración y marcará nuestros primeros gestos, su *tempo*, la longitud del impulso que el movimiento reclama, su pulso (*Bélgica*: 279-280).







ANEXO 2. Cuadros hipertextuales de reelaboraciones  
(disponible en CD adjunto)

2.1. Filosofía en los días críticos: Conjuros / Lógica borrosa

FILOSOFÍA EN LOS DÍAS CRÍTICOS/ CONJUROS (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”)		FILOSOFÍA EN LOS DÍAS CRÍTICOS / LÓGICA BORROSA (“Una excusa para amar”)	
FILOSOFÍA EN LOS DÍAS CRÍTICOS	CONJUROS	FILOSOFÍA EN LOS DÍAS CRÍTICOS	LÓGICA BORROSA
<a href="#">Fragmento 9 (p. 13-14)</a> <a href="#">Itinerario M/K</a>	<a href="#">1 (pp. 53-55)</a>	<a href="#">Fragmento 162 (p.120)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">p. 29</a>
<a href="#">Fragmento 10 (p. 14)</a> <a href="#">Itinerario M/K</a>	<a href="#">2 (pp. 55-56)</a>	<a href="#">Fragmento 352 (pp. 227-228)</a>	<a href="#">pp. 30-31</a>
<a href="#">Fragmento 11 y 12 (pp.15-16)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">3 (pp. 56-57)</a>	<a href="#">Fragmento 185 y 186 (p. 133)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">p. 32</a>
<a href="#">Fragmento 37 (p. 30)</a> <a href="#">Itinerario M/K</a>	<a href="#">4 (pp. 58-59)</a>	<a href="#">Fragmento 193 (pp. 136-137)</a> <a href="#">Itinerario M/K</a>	<a href="#">pp. 33-35</a>
<a href="#">Fragmento 92 (p.63)</a> <a href="#">Itinerario M/K</a>	<a href="#">5 (p. 59)</a>	<a href="#">Fragmento 35 (p. 29)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">p. 36</a>
		<a href="#">Fragmento 36 (p. 30)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">p. 37</a>
		<a href="#">Fragmento 127 (p. 91-92)</a> <a href="#">Itinerario A</a>	<a href="#">p. 38</a>
		<a href="#">Fragmento 43 (p. 32)</a> <a href="#">Itinerario M/K / Itinerario A</a>	<a href="#">p.39</a>



## 2.2. Husos / Hilos (“Poemas-Husos”)

HUSOS / HILOS (“Poemas-Husos”)	
HUSOS	HILOS
<u>6 (p. 64)</u>	<u>UNO (pp. 13-14)</u>
<u>6 (p. 63-64)</u>	<u>HILOS (pp. 15-17)</u>
<u>6 (p. 67)</u>	<u>SIN (p. 19)</u>
<u>6 (pp. 65-66)</u>	<u>EL PÁNICO (pp. 21-23)</u>
<u>6 (p.70)</u>	<u>EL CANSANCIO (pp. 25-26)</u>
<u>6 (p.71)</u>	<u>EL PUNTO (p. 27)</u>
<u>2 (p. 26)</u>	<u>AÚN (pp. 29-30)</u>
<u>1 (p. 9)</u>	<u>EL CÍRCULO (p. 31)</u>
<u>6 (pp. 66-67)</u>	<u>MÁS DE UNO (pp. 33-34)</u>
<u>4 (pp. 36-39)</u>	<u>EL TEMA I (p. 35-36)</u>
<u>6 (p. 67)</u>	<u>ESTRATEGIAS (p. 37)</u>
<u>4 (pp. 36-39)</u>	<u>EL TEMA II (pp. 39-40)</u>
<u>4 (pp. 40-41)</u>	<u>ESTRATEGIAS (p. 41)</u>
<u>4 (pp. 36-39)</u>	<u>EL TEMA III (pp. 43-44)</u>
<u>6 (p. 71)</u>	<u>LO IRREMEDIABLE I (p. 45)</u>
<u>4 (pp. 42-44)</u>	<u>EL TEMA IV (pp.47-48)</u>
<u>6 (p. 71)</u>	<u>LO IRREMEDIABLE II (p. 49)</u>
<u>7 (p. 75)</u>	<u>AQUÍ (pp. 51-52)</u>
<u>7 (pp. 76-77)</u>	<u>DIME (p.53)</u>
<u>8 (pp. 79-80)</u>	<u>EL PEZ (pp. 55-57)</u>
<u>8 (p. 86)</u>	<u>SIN (p. 59)</u>
<u>8 (p. 86)</u>	<u>Y TAMBIÉN (p. 61)</u>
<u>8 (pp. 86-86)</u>	<u>Cf. (pp. 63-64)</u>
<u>8 (p. 86)</u>	<u>DAMASCO (pp. 65-66)</u>



## ANEXO 3. Conclusión de la tesis en francés

### CONCLUSION

Mais il y a toujours quelque chose qui nous trompe, toujours une analyse qui nous abêtit, la vérité, même fausse, est toujours au-delà de l'autre angle.

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*

J'ai commencé cette thèse, guidée par le Sphinx, en parlant de l'art de poser des questions comme activité indissociable de l'habileté à créer des problèmes. C'est ce que nous dit également Chantal Maillard quand, après son voyage textuel –de Hainuwele à Cual, de l'innocence à la fatigue de la métaphysique–, elle affirme ne pas être sûre que l'on vive mieux avec la question sur les lèvres (*Bélgica* : 155). Et elle nous le disait dix ans auparavant, quand elle écrivait qu'elle ne voulait pas agglutiner les idées, ces supposées vérités que l'esprit excrète par peur ou par habitude (*Filosofía en los días críticos*: frag.138: 101). Les lèvres qui questionnent sont, en effet, vouées au trouble dont parlait Pessoa, qui a conclu à l'impossibilité d'écrire une page qui révèle quoi que ce soit, ni à lui-même ni aux autres (2002 : 166). Les nausées de Pessoa face à la pensée abstraite pourraient parfaitement être celles de Sartre devant les objets qui soudain prenaient vie dans sa main ou bien celles de Darwin quand il contemplait l'étonnante présence d'une plume dans la queue d'un paon royal. Ou encore la fatigue de Chantal Maillard lorsqu'elle contemple et dit la trajectoire de ses propres pensées. Parce que « les mots - écrit-elle -, ne peuvent éviter de remettre un voile sur ce qu'ils révèlent » [No puede la palabra evitar volver a velar lo que revela] (*Bélgica*: 146)<sup>89</sup>. La question ne peut, j'insiste, renvoyer à une vérité extérieure à elle-même.

Face à cette constatation, je pense qu'il est pertinent de présenter ces conclusions comme un parcours des questions que, de la main de Chantal Maillard, j'ai reformulées et comparées, non pas avec ses réponses mais avec d'autres questions. Je reprendrai également mon hypothèse de départ pour la revisiter et continuer à l'exploiter jusqu'à cette fausse fin que supposent inmanquablement les conclusions de tout travail. Le terme *conclure* est, en effet, un mirage, si l'on reconnaît que, comme l'écrit Italo Calvino

---

<sup>89</sup> Les citations ont été traduites de l'espagnol, la version originale figure entre parenthèses.

en se faisant l'écho du personnage beckettien d'*Ohio Impromptu*, « pour autant que les histoires soient épuisées, pour si peu qu'il reste à raconter, on continue de raconter » [por muy agotadas que estén las historias, por poco que quede por contar, todavía se sigue contando] (1988: 142). « Little is left to tell » (il reste peu à dire), disait l'un des deux vieux dans la pièce de Beckett. Cette affirmation présuppose, bien entendu, que bien qu'il reste moins à dire, nous continuerons à parler, comme cet autre personnage, l'Innombrable, qui, bien qu'il ne désespère pas de pouvoir se taire, ne peut pas s'empêcher de continuer. Parce que

[...] il faut continuer, je ne peut pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il en y a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, [...] là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer (1953: 261-262).

Continuons. Continuons à parler sans conclure complètement parce que, si nous nous aventurons sur le terrain du comparatisme, dont le fondement est la relation, il semble bien que nous détenir sur un point défini et définitif supposerait une contradiction essentielle avec la volonté de construction qui est poursuivie. C'est la raison pour laquelle je vais aborder ces conclusions provisoires en me servant précisément d'un processus relationnel qui permet d'étendre ou de dépasser le texte, *hypertextuellement*. Pour cela, j'utiliserai quelques images qui vont me permettre, d'une part, de synthétiser ce qui a été dit jusqu'à présent et, d'autre part, de montrer, encore une fois, la nature intertextuelle et métaphorique de la proposition de Chantal Maillard, indissociable de l'expérience, interdépendante et analogique, que la lecture de ses textes a représenté pour moi.

Dans la première partie de cette thèse, je proposais une vision globale de l'idiosyncrasie de l'écriture de Chantal Maillard articulée sur trois axes : l'inscription générique de son écriture, la structure interconnectée de ses œuvres et, finalement, la position du lecteur et son rôle déterminant dans la construction de sens. Ces trois chapitres avaient pour objectif d'expliquer, à l'aide d'une réflexion sur les aspects de l'œuvre liés à la cohérence éthique et esthétique de l'écriture de Chantal Maillard, le pourquoi du type de lecture effectuée. Une lecture qui présente, dans la deuxième partie, une sorte de proposition personnelle de voyage par les textes conditionnée par les caractéristiques textuelles énumérées dans la première partie. En ce sens, on pourrait

inverser l'ordre de lecture des deux parties pour commencer par l'approche des thèmes de lecture proposés, suivie de la proposition textuelle de Chantal Maillard. Quoi qu'il en soit, cette structure bipartite est motivée par la volonté, malgré les limitations évidentes de la linéarité de l'étude, de montrer que la pensée que l'auteure étudiée transmet exige un pistage spécial et spatial, et que cette activité est l'essence même de la pensée qui est transmise. Comme l'ont dit Deleuze et Guattari, « il n'y a aucune différence entre ce dont un livre parle et la façon dont il est fait » (2003: 11).

Au chapitre 1, j'ai parlé de l'écriture de Chantal Maillard comme d'une écriture du glissement, avec la dimension de mobilité que le terme implique. J'ai mentionné l'impossibilité d'attribuer les œuvres de Chantal Maillard à un seul genre littéraire, voire à un seul type de discours, comme par exemple le littéraire ou le philosophique. L'écriture de Chantal Maillard est, en ce sens, une écriture interstitielle, qui estompe les frontières entre les genres, en transférant son œuvre de l'un à l'autre et en expérimentant avec eux au sein de ses livres, dans les divers espaces physiques qu'elle confère à son écriture (intervalles, marges, sous-titres, etc.). L'exercice d'écriture fonctionne, pour Chantal Maillard, comme la sélection d'un rythme particulier qui est réglé sur ses propres modulations senti-mentales. Senti-mentales parce que l'on parle toujours d'un point de vue personnel concret, à partir d'un état intransférable. De là cette revendication constante de l'auteure de la première personne comme le seul pluriel honnête depuis lequel parler, même quand on parle de philosophie :

Je pourrais raconter les choses sur un ton impersonnel, universaliser les faits, les impressions, comme le fait la philosophie. Mais la vérité est que je ne crois pas que les expériences vécues soient transmissibles et, de toutes manières, il n'est pas honnête, jamais, de parler au pluriel quand on parle de soi-même. Dire *Je*, finalement, est déjà un pluriel, le seul qui soit licite (*Filosofía en los días críticos*, frag. 217: 149). [Podría contar las cosas en tono impersonal, universalizar los hechos, las impresiones, al modo en que lo hace la filosofía. Pero la verdad es que no confío en que sean transferibles las vivencias y, en todo caso, no es honesto, nunca, hablar en plural cuando se habla de sí. Decir yo, al fin y al cabo, ya es un plural, el único lícito].

Pour Chantal Maillard, son activité consiste à écrire –à l'infinif, comme dans le long poème qui suit *Matar a Platón*–, plus qu'à faire de la Littérature avec un L majuscule et entendue comme un exercice égoïque. L'écriture est, ainsi comprise, comme un pentagramme dans le sable (*Bélgica*: 130) que l'on ne devrait pas, emportés par la tentation

de permanence, transformer en empreinte ineffaçable. L'écriture, par conséquent, comme résonance plus que comme empreinte, comme l'écho des notes quand elles cessent de résonner ou comme le piaillage des oiseaux, qui sert à construire une relation et non pas à signifier. Jarbas Agnellis, dans son ouvrage de littérature numérique *Birds on the wires*, nous parle d'une mobilité similaire, dans laquelle, à partir d'une analogie quotidienne, il imagine un pentagramme avec une mélodie dont les notes sont des oiseaux collés à des fils téléphoniques. Comme les oiseaux-notes d'Agnellis, l'écriture de Chantal Maillard se veut migratrice –en circulant par les clôtures, par les genres, par les textes –et légère– avec à chaque fois un peu moins de charge conceptuelle, de charge linguistique–. C'est pour cela que je parlais, dans ce premier chapitre, du point d'inflexion que représente *Matar a Platón* (2004), ce moment où l'écriture de l'auteure commence avec de singuliers sous-titres à se déployer pour mener de front les temps, les rythmes. Un exercice harmonique, *à deux mains*, qui trouve sa continuité dans les notes en marge de *Husos* et dans les intervalles de *Bélgica*. Ces expérimentations textuelles réalisées par Chantal Maillard, loin d'être un caprice ou une ornementation esthétique, constituent une mise en scène de la dénonciation de la verticalité métaphysique que l'auteure propose.

J'ai abordé cette mise en scène au chapitre 2, où j'ai traité la structure hypertextuelle de l'œuvre tant d'un point de vue micro-textuel (au sein des textes) que macro-textuel (transversalement entre toutes les œuvres). La configuration de l'œuvre exige que le lecteur se fasse enquêteur, dans le sens le plus littéral du terme. On nous incite à étudier les œuvres en interne pour tenter de voir et de recomposer les liens entre leurs fragments, mais en même temps, on nous invite à connecter les fragments qui ont été transférés d'une œuvre à l'autre. La relecture est, à partir de là, non seulement une exigence que, comme l'affirmait Nabokov, tout bon lecteur se doit de respecter, mais aussi un impératif inévitable qui nous conduit à une expérience de lecture dans laquelle l'exercice relationnel lui-même nous transmet le message: tout se produit de manière interdépendante, il n'existe ni origine ni original.

Décrire, vivre, conduire, dire, tenter, pleurer, tracer, émouvoir, arrêter, tomber, comprendre... Le tout fait partie d'une trame sur laquelle se laisser glisser, par laquelle *avoir lieu*, qu'un recueil de poèmes tel que *Hilos* illustre parfaitement. L'œuvre de Chantal Maillard, effectivement, *a lieu*, et elle le fait pour un lecteur qui se transforme en même temps en juge et partie: il est intégré dans l'œuvre et, en même temps, il semble être chargé de la confectionner. Tout texte se produit à un moment particulier et, par conséquent, c'est un événement qui est lié non seulement à la textualité interne, mais

aussi à la réalité; le texte est un événement « mondain », comme dirait Edward Said (2008: 15). J'ai traité cette question au chapitre 3, où, en partant de l'idée du texte comme événement, j'ai analysé le rôle du lecteur dans une œuvre dont il doit inmanquablement être complice. Tout aussi complice que l'est le spectateur dans le film *Funny Games*, de Michael Haneke, qui est le détonateur de l'écriture de *Matar a Platón*, quand Paul se tourne vers la caméra et lui fait un clin d'œil. Ce geste interpellant et provocateur est une bonne métaphore pour parler de la question du plaisir esthétique, à laquelle j'ai également fait référence dans ce troisième chapitre. À partir de la distinction entre les émotions ordinaires – celles qui proviennent de l'identification personnelle avec ce qui est observé – et les émotions esthétiques –celles qui permettent d'expérimenter la sensation de plaisir dans la contemplation du sertissage, de la construction–, Chantal Maillard réfléchit sur la fonction de la représentation dans la formation de consciences collectives. D'une part, et suivant les postulats de la théorie esthétique indienne du Santa-rasa, la contemplation de la représentation permet, puisque nous ne nous sentons pas directement concernés par ce que nous observons, non seulement d'obtenir le plaisir du « comme si » mais aussi d'expérimenter la compassion ; une compassion qui provient de la connexion avec l'universalité des émotions représentées. D'autre part, cet exercice d'observation, projeté sur le cerveau lui-même, comme le fait Chantal Maillard, agit également comme stratégie de désidentification et, par conséquent, comme outil contre la douleur de qui entre en symbiose avec ses pensées, avec ses états. Vus ainsi, ces états senti-mentaux – pour lesquels Chantal Maillard utilise la métaphore des fuseaux et des fils - sont également des faits esthétiques, observables et, par conséquent, potentiellement plaisants. Ce que l'on voit représenté, bien que la *séance* ait lieu uniquement et exclusivement pour nous-mêmes, permet d'éprouver du plaisir. Et la métaphore, dont Chantal Maillard se sert constamment comme outil esthétique et de recherche, est source de plaisir au moment où elle est reconnue et comprise par un lecteur spécifique.

Du plaisir de la représentation, nous sommes arrivés au plaisir de la mise en scène du sujet lui-même, lui aussi métaphorisé et, par conséquent, placé sur la scène pour être observé. Sur un mode parallèle, grâce à la mise en abyme que nous observons avec celle que Chantal Maillard met en œuvre, nous sommes aussi voués au plaisir de la reconnaissance de la trame métaphorique qu'elle-même dessine pour parler de son exercice de conscience et d'observation. Et c'est que le lecteur reconnaît dans la lecture des textes maillardiens un ensemble de métaphores qui se répètent et se déforment et qui, comme je l'explique dans la première partie de ma thèse, nous pénètrent à travers la

structure que Chantal Maillard concède à son œuvre. Les répétitions, les variations, les interpellations, les contractions, les vides, etc., s'érigent, en ce sens, en une stratégie textuelle qui détermine la compréhension et l'attribution de sens à ces métaphores. Certaines de ces dernières –répondant au choix personnel de la personne qui écrit – sont celles qui, dans la deuxième partie de cette thèse, ont été présentées comme la colonne vertébrale de la lecture de l'œuvre.

Au chapitre 4, je parlais de murs et de châteaux en me référant à la solidité en laquelle nous croyons quand nous convertissons les concepts –conditionnés par la structure du langage– en statues écrasantes, comme dirait Nietzsche. En ce sens, l'écriture de Chantal Maillard va *contre* le langage, ce *contre*, comme elle l'explique elle-même dans *Contra el arte y otras imposturas* (Contre l'art et autres impostures) étant pris dans un double sens : parce qu'il combat le langage et parce que, à son tour, il ne peut pas faire autrement que de s'appuyer sur lui, de se servir de lui. Pour Chantal Maillard, l'attitude de qui est capable de voir l'exercice de construction derrière les murs est plus honnête, bien que, inévitablement, nous construisions de nouveaux châteaux de mots en en parlant. De là l'opposition, dans ce chapitre, entre l'attitude du sophiste, qui agit, comme le Sphinx, comme un charmeur de serpents, et celle du philosophe, qui aspire à une vérité en oubliant que, comme les murs, elle a été construite.

Que les mots ne se solidifient pas. Qu'ils ne s'érigent pas en château dans lequel nous retrancher. C'est précisément pour cela que Chantal Maillard les soumet à un exercice de dissection et de suspicion constant, pour que, au lieu de constituer un mur, ils se transforment, comme dirait Rilke, en marche. Ces mots-marches à l'aide desquels continuer à parler, signe de notre instinct de fiction, agissent plus, pour Chantal Maillard, comme outil d'autodiscrédit que comme porteur de vérités : « Écrire / pour tromper les mots / et que les choses apparaissent » [Escribir / para confundir las palabras / y que las cosas aparezcan] (*Matar a Platón*: 82). Si le langage ne peut refléter, dans la ligne wittgensteinienne, que ce qui se reflète en lui, alors le mot devra agir comme antivirus pour lui-même ou, comme Chantal Maillard nous le montre dans beaucoup d'œuvres, comme conjuration, avec le pouvoir d'évoquer et de convoquer la collectivité que nous formons à nous tous.

Un des maux que Chantal Maillard conjure dans toute son œuvre est, comme j'en ai parlé au chapitre 5, le mal d'aimer. Moteur d'attachement et de confusion du feu avec son combustible, de l'énergie d'aimer avec l'être sur qui nous la dirigeons, le désir est vu comme une source d'attachement à l'objet et, par conséquent, de souffrance, comme

l'ont toujours soutenu les courants orientaux tels que le bouddhisme ou le taoïsme. À cet égard, Chantal Maillard a une prédilection pour une conspiratrice spécifique : Kali, cette déesse hindoue associée à l'obscurité et à la destruction de toutes les formes et de toutes les couleurs et qui, selon Chantal Maillard, doit être utilisée comme instrument contre les désirs non satisfaits.

L'insatisfaction est, en réalité, la conséquence inévitable de tout espoir lorsque la volonté porte sur un objet que l'on tente de retenir. Quand on croira atteindre ce qui était juste un prétexte –jamais l'abîme qui sépare deux êtres ne sera comblé–, il nous faudra obligatoirement chercher un autre objectif. Et c'est que la raison d'être du désir est de se perpétrer comme tel et, pour cela, il doit constamment être insatisfait, il faut toujours qu'il soit *nécessaire*. La volonté transitive, dépendante d'un *quelque chose* d'espéré ou d'aimé, est, dans cette perspective, ce que l'on veut anéantir au nom d'une liberté intransitive, comme celle de Kali, qui est capable brûler en elle-même. Éradiquer l'espérance, aimer moins, est une ambition qui plane sur les textes maillardiens. Mais dire *ambition* est évidemment nous situer au bord de la contradiction : l'ambition n'est-elle pas déjà un désir de *quelque chose*, un espoir ? La propre écriture n'est-elle pas un acte essentiellement volontaire ? Dans le cas de Chantal Maillard, il reste effectivement un désir, le désir d'observer sa propre conscience, qui persiste d'une œuvre à l'autre. Elle est disposée à se détacher de tout, sauf du regard, de la volonté de voir ce détachement lui-même, la volonté de spectatrice: « Je suis toujours dans la volonté de voir comment je me détache » [Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo] (*Husos*: 41).

La métaphore des fuseaux et des fils à travers laquelle le chapitre 6 a été développé est le fruit de l'observation de ce détachement. J'ai étudié l'œuvre de Chantal Maillard sous le prisme d'un questionnement de l'idée de sujet comme d'une chose dont on peut être directement conscients et qui se situe en dehors de nous –qui guide, par conséquent, nos actions–. Le sujet, une des cibles que Chantal Maillard vise avec le plus d'insistance, ne se situe pas, d'après l'auteure, en dehors de l'esprit mais au contraire à l'intérieur de celui-ci : nous ne sommes pas ce que nous pensons, nous sommes le « pensé ». Les pensées, qui varient en fonction de nos états d'âme (les fuseaux), nous conduisent d'un endroit à l'autre au travers de thèmes (fils) qui, au moyen d'une illusion de continuité basée sur la répétition et l'identification avec ces thèmes-pensées, nous font croire en l'existence indiscutable d'un sujet qui les dirige. Cependant, ce « mí » (moi), pour reprendre le terme utilisé par Chantal Maillard, n'est rien d'autre qu'un enchaînement de pensées interrompues qui ne se produisent jamais en même temps et,

par conséquent, il n'est pas une valeur permanente à laquelle se référer. Dans cette recherche, marquée par la volonté d'indifférence –dans le « mí » se loge la souffrance–, Chantal Maillard finit toujours par se heurter au langage, car elle s'aperçoit que, si c'est la structure du langage (sujet-verbe-prédicat, dans le cas des langues romanes) qui conditionne la réalité, c'est le langage qu'il faudra vider. De là le processus d'évidement (*nadificación*) auquel Chantal Maillard soumet sa propre écriture. De là l'engagement : rétrécir l'écriture pour rétrécir le « mí », pour le convertir en ce personnage aux échos beckettien qui parcourt un paysage en ruines avec sa valise vide.

La métaphysique en horreur, le langage lui-même évidé –celui qui prétend étayer des vérités–, ce personnage, nous dit Chantal Maillard, annonce la fin de la psychanalyse et le début de la compassion. Et c'est que la nudité linguistique est la conséquence écrivain inévitable de la nudité du moi, de l'écroulement de l'individualité comme valeur. Cet évidement permet d'habiter le monde, d'habiter les autres, en assumant ce qu'on ne croyait pas être, en assumant le *nos* que le capitalisme, sous toutes ses formes, a enterré. En réalité, la société de consommation a besoin d'individus différents, qui se comparent entre eux et qui ne sentent pas ce qui ne leur appartient pas comme une partie d'eux-mêmes mais comme une altérité qui, comme telle, ne les concerne pas. C'est pour cela que Chantal Maillard est en faveur de mettre en sourdine le bruit métaphysique excessif qui a assourdi le son du monde. Parce que l'on a trop parlé, parce que le verbiage des abstractions nous a emmurés dans le moi, nous a vaincus, parce « l'on conquiert plus facilement un peuple en le convainquant avec des abstractions qu'en le soumettant avec les armes » [más fácilmente se conquista un pueblo convenciéndolo con abstracciones que sometiénolo con las armas] (*Adiós a la India*: 41). Parce que le plus sûr est que certaines idées, ces mêmes idées que Chantal Maillard ne veut plus entasser, « tuent en plus de distraire » [maten además de distraer] (*Filosofía en los días críticos*, frag 179-180).

Comme celui qui porte une valise vide. Et qui rit. Je n'oserais pas dire, toutefois, que son rire est innocent, mais qu'il est plutôt la conséquence d'un comique tragique, d'une révélation logique après la débandade. En revanche, l'autre alter égo de Chantal Maillard, Hainuwele, ne portait aucune valise parce qu'il habitait le monde depuis une innocence similaire à celle des enfants. Les enfants, comme les animaux, ne charrient aucune valise. Et c'est que la réflexion, cette re-connaissance indispensable pour que l'on ait conscience d'une identité propre, n'existe ni chez les enfants ni chez les animaux et, par conséquent, elle ne les empêche pas d'habiter les choses du monde comme si elles

formaient, avec elle, une seule extension. C'est ce dont j'ai parlé au chapitre 7, où j'ai justement traité de ce type de regard qui ne fait pas la différence entre regarder et l'objet regardé, entre l'être et le vécu, entre le savoir et le vivre. J'ai révisé les textes dans lesquels l'auteure dirige son observation vers cet état *prélogique*, jouissif, où l'être n'était que par le vécu et où la vie n'était ni sue, ni pensée, ni racontée.

L'enfant vivait dans *l'avant*. Avant la première erreur, comme le dit Chantal Maillard. Avant l'aliénation qu'entraîne inévitablement la distance télescopique avec laquelle nous jugeons et nous nous séparons de ce qui se passe et des autres, avec qui nous avons coïncidé à un moment donné. En fin de compte, comme le dit un aphorisme du poète valencien Joan Fuster, « Pensa –sobre tu mateix, sobre el món, sobre qualsevol cosa–, i et sentiràs distint dels altres: la reflexió aïlla » (2002 : 73). Le problème, et c'est ainsi que Chantal Maillard l'appréhende après son parcours dans l'écriture, vu par elle comme « le long chemin qui est parcouru depuis la non-écriture jusqu'à la dernière non-écriture » [el largo camino que se recorre desde la no-escritura hasta la última no-escritura] (dans Kuffer, 2005 : 72), est un problème d'incompatibilité temporelle. On ne peut pas, en effet, expérimenter la jouissance là où elle n'a pas lieu : dans l'esprit, dans la conscience. Celui qui la vit ne peut pas rendre compte de la jouissance dans la mesure où elle suppose un jugement mental. « Nous n'avons pas le temps d'être nous-mêmes. Nous n'avons que le temps d'être heureux », disait Mersault dans *La mort heureuse* (Camus, 1971: 61). De là le renoncement nécessaire, y compris à la propre conscience, dont parle Chantal Maillard, en particulier dans ses derniers textes. Un renoncement qui devra passer par un évidement du langage et par une revalorisation des mots dans leur dimension de conjuration, de silence, de musique, partagée, vers l'extérieur, et non plus ré-fléchie, vers l'intérieur. Comme le son amniotique de la langue maternelle dans l'enfance. Comme le parler des oiseaux. Comme l'abandon de la dispute, comme dirait Nagarjuna, finalement, nous cesserons d'entraver avec de faux dilemmes sphinxiens le simple *vécu*, le geste félin attentif à l'immédiat, le regard dépourvu de jugement de l'enfant, l'appartenance, non pas à l'être mais au peuple:

Et soudain, non, je ne survis pas : je vis. Sans savoir, comme quand on vit. Sans m'en apercevoir. Je m'intéresse. Un village –et je suis village. Ils accueillent –et je me laisse accueillir. Dans le sourire. Simplement. Je ne suis pas une autre, je suis une, une de plus, suis-je ? La question ne se pose pas. Je parle et ils me répondent. Ils me parlent et je réponds. On parle. Le parler se trace. Comme le sable. La limite : la force du vent. La

juste mesure. Indubitable. Partagée, jamais ré-fléchi. Ou comme l'eau dans le sable. En se perdant sans se perdre.

[Y de repente, no, no sobrevivo: vivo. Sin saber, como cuando se vive. Sin darme cuenta. Me intereso. Un pueblo –y soy pueblo. Acogen –y me acojo. En la sonrisa. Simplemente. No soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza. Como la arena. El límite: el impulso del viento. La medida justa. Indudable. Compartida, nunca re-flexionada. O como el agua en la arena. Perdiéndose sin perderse] (*Husos*: 18).

Ici se termine le parcours linguistique et visuel de la thématique proposée dans cette thèse. Le moment est venu de récupérer l'hypothèse que j'ai posée au départ pour tenter de l'actualiser ici avec les bagages dont je dispose maintenant. J'affirmais, en commençant cette étude, que la structure de l'œuvre de Chantal Maillard est indissociable de la pensée qu'elle transmet et que ce lien est obtenu au moyen d'une cohérence éthique et esthétique qui implique le lecteur en tant que complice (dé)constructeur. Grâce à la structure de l'étude, j'ai prétendu montrer, plus que démontrer, cette même hypothèse. Les parcours de lecture qui ont été présentés sont, en ce sens, le fruit et le résultat de la manière dont les textes de Chantal Maillard sont configurés. L'hybridité générique dont on a parlé exigeait une traversée entrecroisée des textes de Chantal Maillard, sans les regrouper par genre (recueils de poèmes, journaux, voire même essais) ni par livre compris comme objet isolé. D'autre part, la structure hypertextuelle de l'œuvre, intimement liée à l'impossibilité de s'en remettre à un original qui nous précéderait, a obligé à pénétrer les textes, en eux-mêmes et entre eux, en re-suivant et en poursuivant les versions que, comme des fugues, Chantal Maillard nous offre avec ses répétitions, ses contradictions, ses interpellations, etc. La structure fragmentaire et décentralisée de l'œuvre est parallèle, à cet égard, à la structure interrompue, discontinue, que Chantal Maillard attribue à notre mode de penser. C'est-à-dire que si penser revient à traverser des fuseaux, en nous filant d'un état à un autre, le processus de lecture auquel elle nous invite est le même : traverser des textes, en nous filant comme lecteurs – en nous transformant, par conséquent, et en questionnant notre propre nature unitaire –, d'un fragment à l'autre, en nous perdant dans les marges des marges. Les mots, dans l'œuvre de Chantal Maillard, *ont lieu* plus qu'ils ne *démontrent*, parce qu'ils prétendent, dans une sorte de processus de *désemmurage* et de *langagicide* –si je peux me permettre ces néologismes–, prêcher l'exemple. La désidentification des contenus mentaux que Chantal Maillard poursuit, dans son amalgame particulier des enseignements orientaux avec la

lucidité blessante de la consciente post-moderne (*Contra el arte* : 298), se traduit par une pratique textuelle qui tente d'être cohérente avec son postulat: prétendre faire avec les mots ce que ceux-ci disent. À travers un processus de détachement, reflété dans la mobilité que la lecture de son œuvre nous offre, Chantal Maillard semble vouloir rapetisser la lettre, en l'utilisant pour montrer comme une illusion que ce qu'elle est supposée refléter, pour pouvoir ainsi assumer la légèreté de l'oiseau, son battement d'aile sans cause. Pour rétrécir. Pour *nous* rétrécir.

Je parlais, dans l'introduction de cette étude, de l'exercice de lecture comparée comme d'un exercice de *métafilature*, d'une tentative de connecter des textes qui, en eux-mêmes et répondant à la propre étymologie du terme, sont déjà le produit d'une interrelation mobile, inachevée. Aussi inachevé que l'est l'échantillonnage que j'ai offert ici et que je laisse ouvert à de futures recherches ainsi qu'à une implémentation numérique qui permette de visualiser et d'étendre la lecture proposée. Une lecture que je revendique à nouveau maintenant, en récupérant une fois de plus les mots de Montaigne « comme la mesure de ma vue, non des choses » (2007: 589). C'était aussi Montaigne qui, en parlant de ses écrits comme d'un recueil d'emprunts, disait qu'il pouvait tout au plus aspirer à ce que le lecteur, en le lisant, donne un coup de poing sur le nez de Plutarque ou qu'il s'échauffe en injuriant à Sénèque dans ses textes (2007: 585). Le voyage qui a été proposé ici dans les textes de Chantal Maillard et qui est le résultat provisoire de mon expérience de lecture et de recherche ne prétend pas révéler une quelconque vérité les concernant mais au contraire contribuer, grâce à mon apport personnel, à de futures recherches, au moyen des emprunts qui ont configuré une sorte de *Maillard-en-moi* ou *Maillard-pour-moi*. Ce qui a été présenté ici : un regard sur les choses, en aucun cas les choses elles-mêmes. Nous continuerons de chercher la vérité, même dévoilée comme supercherie, comme un point vers lequel se diriger sans jamais y parvenir. *Au-delà de l'autre angle*.



