



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## En la trama del lenguaje

### Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard

María Dolores Nieto Alarcón

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



## **EN LA TRAMA DEL LENGUAJE**

### **Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard**

**TESIS DOCTORAL  
UNIVERSITAT DE BARCELONA**

**Doctoranda:  
María Dolores Nieto Alarcón**

**Directora:  
Virginia Trueba Mira**

**Programa de Doctorado: Historia e invención  
de los textos literarios hispánicos  
Bienio 2008-2010  
Departamento de Filología Hispánica  
Facultad de Filología**

**Septiembre, 2015**



## AGRADECIMIENTOS

Gracias a Virginia Trueba por mostrarme una escritura que me ha cambiado la mirada y el mundo; por haber dirigido este trabajo con rigor y cariño.

A todas las personas que han sido compañía en este camino y que, de un modo u otro, han conseguido que no me perdiera o, quizá, que me perdiera, sí, y en el laberinto encontrara otras realidades también aquí y ahora. Gracias.

A mis padres, por cuidarme siempre.

A la perra negra y a mi abuela, que no sabían leer y, por eso, me enseñaron a tocar.

A los espíritus del bosque.

A la baba transparente del caracol.





# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1. La urdimbre</b> .....	27
LA ESCRITURA Y LA RED .....	29
LIBROS FRACTALES .....	31
1. Primeras tentativas de escritura desdoblada .....	31
1.1. Hablar en otros. Atisbos de la compasión .....	31
1.2. Crear y descrear. La voz del conjuro .....	37
1.3. Tomar el ritmo al verso. Una canción borrosa .....	47
1.4. Habitando un pliegue. El viaje hacia lo neutro .....	53
2. <i>Matar a Platón</i> y el acontecimiento como epistemología o las espirales nos hablan .....	57
2.1. Esto es un acontecimiento, pero ¿cómo decirlo? .....	57
2.2. Serialización y acontecimiento .....	62
2.3. Mapas conectados .....	66
2.4. Las palabras espirales .....	74
2.5. El instante y la herida .....	81
3. Una larga nota al margen de la literatura: <i>Husos</i> , el desdoblamiento y la metáfora .....	87
3.1. Un diario de la conciencia .....	88
3.2. Agazapado y atento: Tarkosvki, en <i>Husos</i> , está jugando .....	93
3.3. Balbucear es hablar márgenes .....	100
3.4. Ese movimiento mínimo. A sacudidas y <i>Là-bas</i> .....	107
3.5. Metáfora, metáfora .....	118

4. Araña, otra lógica. <i>Hilos</i> y las tejedoras .....	127
4.1. Los hilos de la danza .....	127
4.2. Tejedoras: Gego y Chiharu Shiota .....	135
4.3. El tímpano dislocado: Beckett y Feldman .....	148
4.4. Cual y otros cuales .....	158
5. Tres casos extremos: <i>Bélgica</i> , <i>La tierra prometida</i> y <i>La herida en la lengua</i> .....	168
5.1. La memoria como la escritura: efecto fantasma o <i>Bélgica</i> .....	169
5.2. El poema del hambre en <i>La tierra prometida</i> .....	190
5.3. Polifonías abiertas y la carne tiembla a oscuras ( <i>La herida en la lengua</i> ) .....	201
LA URDIMBRE TEJIÉNDOSE TODAVÍA.....	210
<b>CAPÍTULO 2. El observador</b> .....	215
PROCESOS MENTALES, CONCIENCIA Y EL INVENTO DEL YO .....	217
EL OJO EN LA MENTE .....	221
1. En el inicio, antes de la observación .....	222
1.1. María Zambrano y las dicotomías por romper .....	222
1.2. <i>Hainuwele</i> o la escritura entre la razón poética y Oriente .....	226
1.3. Otro rumbo: la razón estética .....	231
2. Los diarios .....	238
2.1. Recorrer los itinerarios de <i>Filosofía en los días críticos</i> sin un tótem .....	241
2.2. La cámara-piel en <i>Diarios indios</i> : acurrucarse en el tacto de los ojos .....	252
2.3. <i>Husos</i> , el límite de la observación .....	272
2.4. El observador detenido en <i>Adiós a la India</i> .....	281
2.5. <i>Bélgica</i> y el gozo: ¿el regreso es otro inicio del viaje? .....	286
3. El pensamiento oriental y el observador .....	294
3.1. Cosmología y pensamiento en India .....	297
3.2. Kālī: la diosa observadora de la deconstrucción .....	301
3.3. Rasas y husos .....	308
3.4. Budismo y <i>chimpunkan</i> .....	320
4. Las mutaciones del lenguaje .....	333
4.1. La lengua enamorada en <i>Filosofía en los días críticos</i> .....	333

4.2. La lengua ecuánime en <i>Diarios indios</i> .....	335
4.3. La lengua rota en <i>Husos</i> : el balbuceo del observador .....	336
EL VIAJE ESPIRAL DEL OBSERVADOR .....	338
<b>CAPÍTULO 3. Las reescrituras</b> .....	341
DECIR DOS VECES .....	343
UNA VOZ SIAMESA, DESDOBLADA Y REPETIDA .....	351
1. Las otras reescrituras .....	353
1.1. Las versiones en espejo .....	356
1.1.1. <i>Filosofía en los días críticos / Conjuros</i> .....	359
1.1.2. <i>Filosofía en los días críticos / Lógica borrosa</i> .....	368
1.1.3. <i>Filosofía en los días críticos / Hainuwele y otros</i> <i>poemas</i> .....	378
1.1.4. <i>Diarios indios / Hainuwele y otros poemas</i> .....	385
1.1.5. <i>Husos / La herida en la lengua</i> .....	391
1.2. Leer los ecos .....	394
2. Entre <i>Husos</i> e <i>Hilos</i> .....	404
2.1. El tapiz de trasvases .....	404
2.2. Deslizamientos en una membrana .....	444
LA REPETICIÓN Y EL DESDOBLAMIENTO COMO EPISTEMOLOGÍA .....	471
<b>CONCLUSIONES</b> .....	479
<b>RESUMEN</b> .....	493
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	507

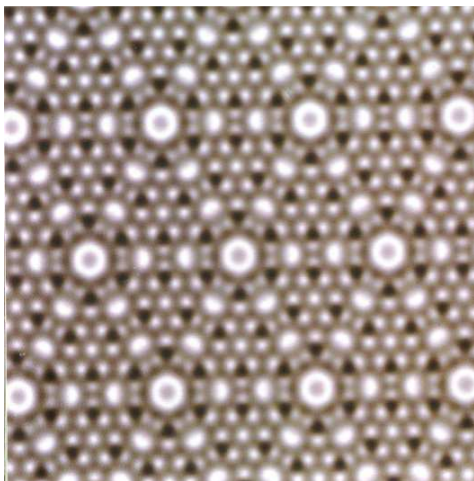


# **INTRODUCCIÓN**

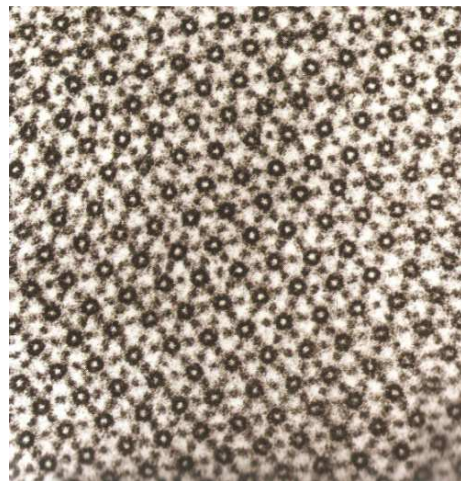


En realidad, estamos ciegos a casi todo. O, quizá, sería más acertado decir que nuestra percepción del mundo es sólo una posibilidad de ver el mundo. El invento del microscopio y del telescopio significó, en la misma época, la desestabilización de la realidad tal como se había conocido hasta el momento. Las cosas eran y no eran ya como se habían observado, como el ojo humano las había podido observar. El mundo se fracturó y la mente humana se puso en duda. Todavía hoy nos asombramos al ver imágenes de células comiendo, moviéndose, reproduciéndose, o de galaxias a años luz en colisión. Nuestra mirada recompone lo que ve, ¿pero lo que ve es todo lo que hay?

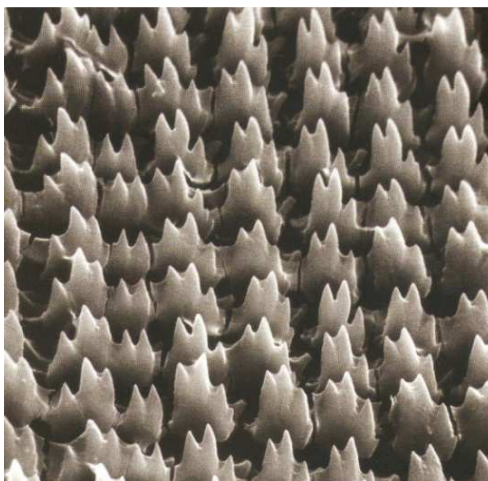
Las observaciones más avanzadas de lo minúsculo y lo enorme nos han demostrado algo que probablemente no esperábamos. El mundo, además de esconder perspectivas y enfoques, formas y modulaciones para las que nuestra mirada es un topo, presenta en muchas ocasiones curiosas apariencias fractales. La repetición es el mecanismo de engranaje que muchos seres gigantes o diminutos utilizan para crearse.



Cristal de silicio (25 millones de aumentos).



Músculo humano estriado (800.000 aumentos).

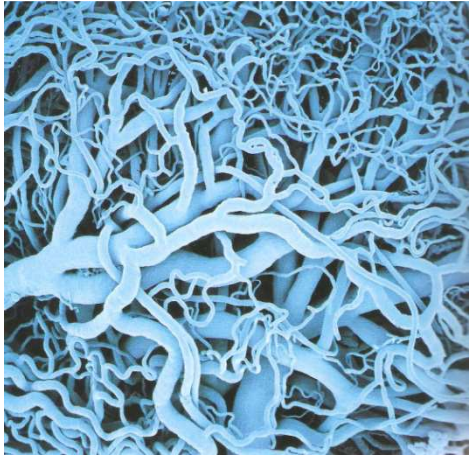


Rádula, lengua del caracol (4.000 aumentos).

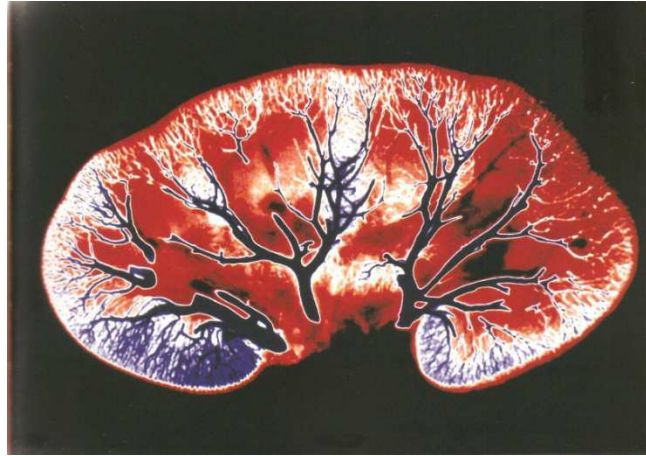


Escamas de hoja de olivo (560 aumentos).





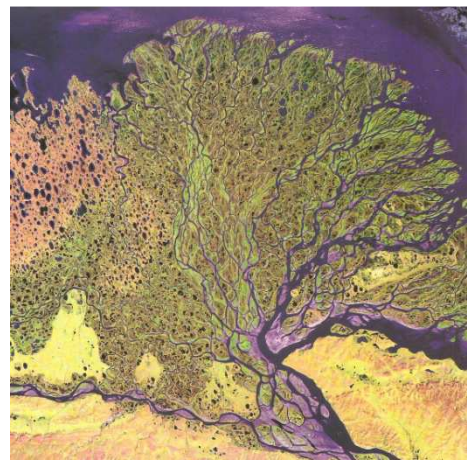
Vasos sanguíneos (130 aumentos).



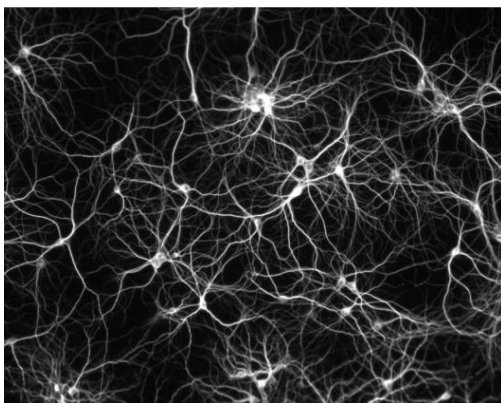
Riñón humano (sin aumentos).



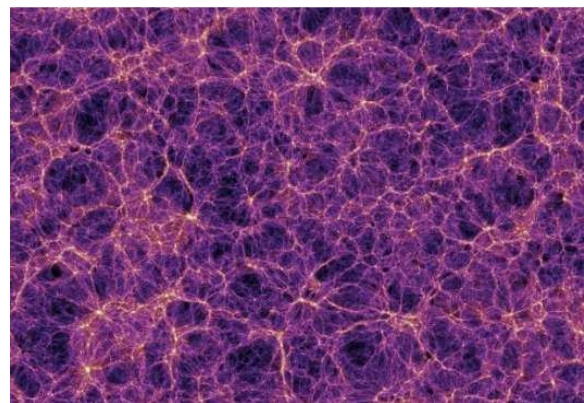
Delta del río Colorado, EE.UU (fotografía aérea).



Delta del río Lena, Rusia  
(fotografía tomada desde un satélite).



Neuronas humanas.



Enjambre de galaxias en el universo observable.

La naturaleza es un conglomerado de repeticiones constantes. Incluso parece que lo que está fuera de la Tierra también presenta condiciones fractales. El universo es un conjunto de galaxias que entre sí se relacionan formando una urdimbre de elementos simétricos, muy parecida a la malla de neuronas del cerebro. Si, además, apostáramos

por las teorías que hablan de incontables universos paralelos, las iteraciones se multiplicarían exponencialmente.

¿Y por qué la repetición parece una perseverante insistencia en el mundo que vemos y en el que no alcanzamos a ver? Muchos científicos y biólogos sostienen que la economía de fuerzas es la razón. Reproducir la misma forma es menos cansado y laborioso que generar diversas configuraciones. Puede ser.

Si damos un salto hacia la prótesis que el ser humano ha creado para su supervivencia –la cultura y todas sus ramificaciones–, la repetición también tiene una presencia importante. El surgimiento de la poesía, por ejemplo, está íntimamente asociado a la música, el ritmo, la rima y la repetición. Repetir para recordar. La poesía (himnos, conjuros, encantamientos) y los relatos míticos o las leyendas: la construcción de las identidades sociales se ha levantado sobre la repetición.

¿Es este el sentido que en la escritura de Chantal Maillard tiene este recurso? El subtítulo de esta tesis, *Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*, recoge la impronta decisiva que estos movimientos presentan en su obra. Sin embargo, la autora utiliza el desdoblamiento y la repetición precisamente para deconstruir la identidad, para arremeter contra los conceptos y las ideas que nos encapsulan en una definición. ¿Cómo un mismo mecanismo puede ser utilizado en un sentido opuesto?

Pierre Menard escribe *El Quijote* y no lo escribe. Escribe el libro de Cervantes, puesto que anota palabra por palabra la novela, pero ya no es el mismo texto. No puede serlo. ¿Por qué? ¿Qué ha cambiado? El contexto. Pierre Menard, según cuenta Borges:

No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes. (2005: 446)

¿Cómo lograrlo? El gesto de Menard no difiere mucho de aquel otro que, varias décadas después, llevó a cabo Cindy Sherman con sus series de fotografías *History Portraits* o *Film Stills*. En la primera, la artista se fotografía a sí misma representando cuadros clásicos que a veces hacen referencia explícita a obras de pintores reconocidos, como Rafael, Caravaggio o Botticelli. El componente lúdico y grotesco es obvio. Sherman se disfraza burdamente para buscar una versión cómica y jocosa de aquellas pinturas que articulan el canon. ¿Por qué? Sencillamente, por el contexto. Hoy, desde el



paradigma actual del arte, las obras que han entrado a formar parte del discurso oficial de la pintura occidental deben –no hay otra– cuestionarse, relativizarse, recrearse con la ironía que la posmodernidad les concede. En *Film Stills*, la parodia recae sobre las películas del Hollywood de los años cincuenta y sesenta. La intención es la misma: cuestionar los modos de representación que se han canonizado.



*Untitled#205 History Portraits* (1989).



*Retrato de una joven (La Fornarina)* (1518-19), de Rafael.



*Untitled#224 History Portraits* (1990).



*Baco enfermo* (1593-1594), de Caravaggio.



*Untitled#21 Film Stills (1978).*



*Untitled#58 Film Stills (1980).*

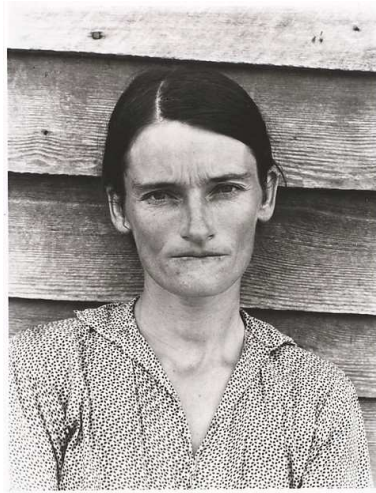
Cindy Sherman se camaleoniza. Carece de identidad porque adopta tantas como pretende ridiculizar y criticar. Es la misma intención que persigue Sherrie Levine cuando se convierte en Miró o Degas. Levine vuelve a pintar exactamente las obras que otros artistas pintaron, agrietando así su estilo *único*, su identidad pictórica, la historia del canon.



*Untitled (After Joan Miró), de Sherrie Levine (1985).*

En 1981, Levine ofreció una de sus obras más conocidas. Fotografizó reproducciones de las fotografías que Walker Evans había tomado durante la Gran Depresión. La serie fue entendida como una evidente muestra de posmodernidad artística: atacaba la autoridad patriarcal y suponía una crítica a la mercantilización del arte. Las fotografías de Walker Evans, décadas después, re-contextualizadas, re-fotografiadas, se convertían en trazos de vida aislados, advertencias de la imposibilidad de crear sentidos completos

salvo fulgores; mostraban el pasado como un magma espeso y ambiguo, un relato difícil de volver a contar si no era inventando los innumerables puntos ciegos: la identidad –el pasado, la historia– se crea a posteriori y fabulando los hechos que no se recuerdan, la mayoría.



*After Walker Evans#4* (1981), de Sherrie Levine.

En 1995, el artista francés Pierre Huyghe presentó *Remake*, un vídeo rodado en una casa parisina que reitera plano por plano *La ventana indiscreta* (1954), la famosa película de Alfred Hitchcock. Se apoderó de un gesto idéntico Gus Van Sant tan sólo tres años después, cuando en 1998 repitió *Psicosis*. El crítico de arte y curador Nicolas Bourriaud sostiene a este propósito:

Al volver a filmar una película plano por plano se representa algo distinto de lo que se trataba en la obra original. Se muestra el tiempo que ha pasado pero sobre todo se manifiesta una capacidad para moverse entre los signos, para habitarlos. Al volver a rodar un gran clásico de Alfred Hitchcock en el marco de una HLM parisina y con actores desconocidos, Huyghe expone un esquema de acción desembarazado de su halo hollywoodiense, afirmando así una concepción del arte como producción de modelos reactualizables infinitamente, como escenarios disponibles para la acción cotidiana. (2004: 65)

La repetición, por tanto, señala la habilidad para deslizarse por una red de fotogramas (Huyghe, Gus Van Sant, Sherman), fotografías (Levine), pinturas (Levine y Sherman) o libros (Borges). La repetición no sirve para decir algo nuevo, original, único; precisamente sirve para decir que nada nuevo, original ni único va a decirse, porque nada nuevo, original ni único puede decirse. La repetición atesora un movimiento

artístico y vital, aún más, señala el funcionamiento de los códigos: decir es siempre volver a decir en otro contexto, reactualizar una fórmula que, precisamente al repetirse, nunca se repite. El contexto es la diferencia, lo que dibuja un desplazamiento que impide decir lo mismo dos veces si bien no dejamos de decir lo mismo constantemente.

Explica Deleuze:

Se habla de repetición para elementos que son realmente distintos, y que, sin embargo, tienen estrictamente el mismo concepto. La repetición aparece pues como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, en este sentido, diferencia indiferente. (2002: 42)

Éste es el sesgo que el desdoblamiento y la repetición adquieren en la escritura de Chantal Maillard.



Dos fotogramas de *La ventana indiscreta* de Hitchcock (arriba) y de *Remake* de Huyghe (abajo).



Fotogramas de *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock y la repetición que en 1998 realizó Gus Van Sant.



Maillard, como Huyghe, Gus Van Sant, Levine, Sherman o Borges –entre tantos otros–, no escribe: su trabajo consiste en un montaje minucioso. Una palabra, como una imagen, nunca está sola, siempre brota en un escenario, un conjunto de otras palabras con las que establece relaciones. Estas conexiones son las que otorgan sentido a cada una de ellas. Y esos sentidos –como la plasticidad del cerebro– crecen al ritmo que aumentan los engarces entre elementos.

Pierre Menard nunca quiso “*ser Cervantes*” para escribir *El Quijote*; por el contrario, se propuso “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges, 2005: 447). Esta decisión conlleva que “un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (Borges, 2005: 447) escriba *El Quijote*. El propio protagonista, en una carta incluida en el cuento, sostiene a propósito de esta diferencia (en la repetición):

Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote. (Borges, 2005: 448)

El contexto sentencia: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (Borges, 2005: 449). El texto de Menard, a diferencia del de Cervantes, acciona más lecturas, en todo caso, otras; remite a una red abigarrada de conexiones, todas las que se han tejido en tres siglos de literatura. *El Quijote* de Menard es un texto infinitamente entrelazado, es un cerebro extasiado de enlaces, vínculos, nexos: resonancias con otros muchos textos, no ya del Siglo de Oro, sino del siglo XX. Este otro *Quijote* es una inmensa red. Ésa es la diferencia extrema entre dos textos idénticos que no pueden ser leídos, sin embargo, del mismo modo.

La multiconversación o los desdoblamientos infinitos de la obra constituyen la metodología escrituraria de Maillard. En su caso, no obstante, se aprecia un curioso desvío. Maillard convoca en su escritura constantes apelaciones a otras obras de otros autores, muchas veces de culturas orientales (lo que dificulta la pesquisa detectivesca), pero los préstamos siempre son adaptados de manera muy singular y propia (lo que dificulta todavía más la pesquisa detectivesca): toma de aquí y de allá modificando, transformando y, por tanto, amasando siempre una nueva figura, un cruce, un mestizaje,

una metáfora. Maillard entiende la metáfora como una encrucijada. Dos cosas distintas se identifican y, en esa tensión, surge un espacio de relación, una membrana, una nueva identidad doble, desdoblada, que sirve para decir dos cosas a la vez. Su escritura es una metáfora: un cuenco colmado de escrituras e imágenes cuyo pegamento entre sí es la propia obra. Beckett, Feldman, Tarkovski, Santôka, Michaux, Derrida, Deleuze, Nāgārjuna, Wittgenstein, Abhinavagupta, Bharata, Rājaśekhara, Lao Tsé... Y también muchos otros y otras. ¿Quiénes? Los que el lector decida.

La *escritura metafórica* encuentra un aliado fundamental: el lector. En la obra de Maillard (como en las de Borges, Levine, Sherman, Van Sant y Huyghe), el lector (o espectador) ejerce también de autor –autoría desdoblada–, puesto que construye el sentido, es quien encuentra las cuerdas de unión entre todos los elementos de la red en los que se inserta la obra. Aún diría más: es el que lanza esas cuerdas y, así, teje él mismo las relaciones. Esta postura del lector/espectador como autor/montador implica que el gesto político y social que supone construir los nexos no sólo recaiga en quien ha realizado materialmente la obra: su intención, aquí, entra en colisión (metáfora) con otras.

Este sentido de la metáfora y del papel co-hacedor que el lector cumple me han decantado hacia un acercamiento a la escritura de Maillard atento a este aspecto. La autora escribe una red; el lector deberá, pues, leer una red. Ahora bien, cada lector leerá redes distintas. Los desdoblamientos y repeticiones que advierto, en la obra de Maillard, de tantas otras obras literarias, pictóricas, musicales o fílmicas representan *una* posibilidad, mi propia tela de araña. Estas comparaciones son subjetivas porque no pueden serlo de otro modo. Parten de mi bagaje como lectora y espectadora. Otro lector elaborará otra red que, seguro, será distinta a la que propongo. Ninguna de las dos deberá considerarse *verdadera*; ninguna, *incorrecta*. Serán reescrituras posibles de un mismo texto: diferencias en la repetición, desdoblamientos. En este paradigma, la tarea crítica consiste en señalar, con rigurosidad, los hilos de la urdimbre, tejerlos con precisión. Es lo que he tratado de hacer.

El trabajo textual en la obra de Maillard no sólo consiste, ni mucho menos, en desdoblar ciertos préstamos, insertando así la escritura en un murmullo de signos que, al repetir, desplaza. Hay más. El desdoblamiento y la repetición articulan internamente también la escritura de Maillard. La red más interesante, original y arriesgada surge, precisamente, en el universo interior que la obra maillardiana confecciona. Estudiar este



aspecto es el principal cometido de esta tesis doctoral. Con ello, espero cubrir un espacio todavía no abordado sobre su escritura.

En 2012, Nuño Aguirre de Cárcer Girón presentó la primera tesis doctoral escrita íntegramente sobre la obra de Chantal Maillard. Aguirre de Cárcer centra su trabajo en la actitud contemplativa, si bien este enfoque le lleva a elaborar un estudio del corpus completo de la obra maillardiana, fijando la datación de los libros y elaborando un análisis de cada uno de ellos. Este trabajo constituye una panorámica exhaustiva que lo convierte, sin duda, en una investigación de obligada referencia.

Apenas hace un año, en 2014, Anna Tort presentó su tesis doctoral sobre Maillard. En este caso, el trabajo aborda la obra desde la perspectiva de su hipertextualidad, analizando algunos de los temas o metáforas que de manera oblicua surgen, atravesando géneros y libros. La tesis de Anna Tort, por tanto, se centra en un aspecto más concreto que, sin embargo, señala la forma relacional e interconectada en que crece toda la obra.

Además de estas dos tesis doctorales, la escritura de Chantal Maillard ha sido protagonista de diversos artículos, ensayos y reseñas. Virginia Trueba, profesora de la Universitat de Barcelona, es sin duda la estudiosa que más ha escrito sobre la literatura de Maillard. Su perspectiva ha fluctuado entre la mirada comparatista –en artículos como “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard” (2007), “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke” (2007) o “De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)” (2009)– y aquellos otros trabajos que se han centrado en libros individuales de la autora –como “Volver a la palabras (sobre *Hilos* de Chantal Maillard)” (2009) y “Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua” (2015)–.

Por su parte, Eugenio Maqueda, actualmente profesor de la Universidad de Málaga, ha escrito un interesante ensayo en torno a *Matar a Platón*, titulado “Poética y estética en *Matar a Platón*” (2009), donde aborda temas como el acontecimiento, la metalepsis y la observación en este poemario. Maqueda también ha publicado una reseña sobre *Contra el arte y otras imposturas*.

Otros trabajos, breves pero no por ello menos intensos, se han ido sucediendo. Cabe destacar “Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard” (2009) de José Luis Fernández Castillo, “La conducta de escribir (una lectura de Chantal Maillard)” de Miguel Casado, o “Tejer el grito: una teoría del conocimiento” de Esther Ramón.

Todos estos estudios han aportado miradas, perspectivas, enfoques y acercamientos que, de una manera u otra, más directamente o como un sedimento reposado, han calado

en las páginas de mi investigación. Con todo, la pregunta que me ha impulsado a escribir –todavía no formulada en ninguna de estas aproximaciones– es la siguiente: ¿por qué la escritura de Chantal Maillard crece mediante repeticiones y desdoblamientos que funcionan como mecanismos estructurales y vertebradores? Mi principal hipótesis de trabajo es una posible respuesta a esta cuestión que, además, encaja con la poética de la autora. Sostengo que los desdoblamientos y las repeticiones permiten a Maillard incidir en dos aspectos en torno a los que toda su escritura gira: agrietar los conceptos y urdir un cauce para la compasión.

Con la intención de comprobar esto, cada uno de los tres capítulos que van a articular el cuerpo de esta tesis se ocupará de una marca de desdoblamiento y repetición detectada en el andamiaje interno de la escritura de Maillard.

El primer capítulo abordará la estructura fractal de muchos de los poemarios y diarios de la autora. *Poemas a mi muerte*, *Conjuros*, *Lógica borrosa*, *Benarés*, *Matar a Platón*, *Husos e Hilos* están formados por dos partes que –sospecho– funcionan como espejos desencajados: cada una dice desde un enfoque, registro o nivel discursivo distinto lo mismo que, al ser reformulado, ya no es idéntico. De ahí los espejos desencajados: cada parte ofrece una imagen distinta de algo que es igual. Este tipo de estructura desdoblada y repetida arremete contra la lectura única y unívoca. Si lo mismo puede ser captado de dos modos, las lecturas posibles son infinitas. Maillard desploma el concepto de *verdad*. Cuestiona, también, la institución del libro como organismo cerrado y autocontenido.

Las obras de Chantal Maillard complican progresivamente los mecanismos de desdoblamiento y repetición fractal, incidiendo en otros despliegues de la escritura. En *Hilos*, por ejemplo, muchos de los poemas se convocan entre sí. Otro caso es la resonancia de muchos de los temas entre libros distintos: poemarios, ensayos o diarios se ocupan de temas que atraviesan transversalmente todo la obra. Este acontecimiento permite sostener que Maillard desmonta, mediante cada uno de los libros que escribe, el concepto clásico del volumen mostrándolos como engarces de una gran red. Tengo la intuición de que la fractalidad interna de cada libro se expande por encima de ellos. Es un movimiento al cuadrado: doble y desdoblado. Los libros, internamente, construyen redes. Todos ellos tejen una urdimbre. Los libros se convierten en lo que Barthes llamaría *texto* y su voz no entra a formar parte de la literatura sino de la *escritura*. El primer capítulo debe servirme para demostrar o refutar esto.

En el segundo capítulo, me propongo trazar un acercamiento al observador y a su proceso de surgimiento y metamorfosis. Para ello, analizaré los cinco diarios que hasta la fecha ha publicado Maillard (*Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios*, *Husos. Notas al margen*, *Adiós a la India y Bélgica*), puesto que es ahí donde el observador aparece y dibuja sus modulaciones. Esta particular voz supone un desdoblamiento del sujeto. El observador trata de abstraerse de su propio yo para contemplarlo en sus saltos emocionales y mentales. Se convierte en espectador y actor, en sujeto y objeto de sí mismo. Elabora, así, una topografía de la mente y su *modus operandi*. Este mapa de la conciencia es el que pretendo cartografiar en el segundo capítulo. ¿Qué mirada ofrece el observador sobre la mente y sus mecanismos? ¿Cómo el desdoblamiento del sujeto puede acercarse al entramado de sus propios pensamientos? ¿Realmente es posible alejarse de uno mismo y observarse? ¿Cómo? ¿Qué mirada sería la de ese pliegue, ese desdoblamiento a la vez dentro y fuera?

Además de estas preguntas, que la propia Maillard se plantea, también pretendo desvelar otra incógnita: de qué modo el observador supone un cuestionamiento del sujeto, una deconstrucción de este concepto. La autora acaba derribando la noción clásica de sujeto entendiendo que bajo las emociones y los pensamientos no hay un receptáculo que las contenga, no hay pues un *sujeto*. Este punto de inflexión es una consecuencia del paso del observador por su escritura. Así pues, mi cometido consistirá en desentrañar cómo el juego de repetición del yo, el desdoblamiento del sujeto, conlleva la aniquilación de esta figura conceptual en la escritura de Maillard.

Por último, he querido reservar el tercer capítulo de mi investigación a un fenómeno curioso y subversivo que acontece en la escritura de Maillard. Incidiendo en el desdoblamiento textual estudiado en el primer capítulo, la autora lleva al límite estas prácticas con las reescrituras. Por las consecuencias decisivas que decantan, he considerado oportuno dedicarles un capítulo aparte y no incluirlas como epílogo del primero.

Cuando hablo de las reescrituras me refiero al particular suceso textual por el que Maillard vuelve a escribir, bajo forma poética, párrafos de la prosa de sus diarios. La autora *se reescribe*, modificando el género en el que la escritura se encauza. El apropiacionismo de Levine, Sherman, Huyghe, Gus Van Sant o Borges aquí sucede con la propia obra. En la única referencia que hasta la fecha ha ofrecido la autora acerca de estas conexiones, afirma:

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”, son también y sobre todo los enlaces invisibles, las referencias que invitan al lector a convertirse en detective y realizar los gestos que le llevarán, de uno a otro libro, a reconstruir la trama en la que un poema es apenas el fragmento de una hebra. (2009b: 14)

Según Maillard, las reescrituras responden a un ejercicio de abolición de las convenciones literarias y a la exigencia de un lector atento y cómplice, conocedor, por tanto, de la estructura rizomática en que se articula su obra entera. Hasta aquí nada distinto al gesto que, en parte, ya conseguían las estructuras fractales y las convocaciones temáticas entre libros a las que dedicaré el primer capítulo de esta investigación. Sin embargo, a mi modo de ver, los dos aspectos que menciona la autora desembocan en otro esencial que convierte estas diatribas en asunto de teoría lingüística. Y es que las reescrituras –ésta es mi postura y la que me propongo comprobar con el cotejo minucioso de los trasvases textuales– provocan, a la postre, un desdoblamiento de la escritura por el que un mismo –o casi mismo– texto se vierte de una moldura a otra y de un contexto a otro. Estos procesos simultáneos e interconectados despiertan preguntas acerca de la epistemología del lenguaje: ¿qué alcance sobre el sentido de una palabra, sintagma o frase puede conllevar el hecho de que dicha palabra, sintagma o frase vuelque su forma discursiva del espacio continuado de la prosa a la estructura sincopada y recortada del verso?, ¿qué consecuencias denotativas y connotativas se producen al recontextualizar fragmentos idénticos en libros distintos? Estas cuestiones invitan a calibrar la importancia de la topografía en la construcción del significado de las expresiones escritas, por tanto, proponen considerar el elemento contextual y su interpretación como factores decisivos en los matices semánticos de dichas expresiones. Llevadas a su límite crítico, estas ideas disparan el vórtice de una problemática compleja: ¿será, pues, que el lenguaje conforma redes de sentido circunstanciales, relacionales, pragmáticas, *metafóricas*?

Mi hipótesis es que, por una parte, las reescrituras, al suturar la distancia que imponen los géneros literarios, acaban disolviéndolos y, de este modo, evidencian su artificiosidad y desenmascaran su función: no son más que posibilidades representacionales de la escritura y como tales prefiguran aspectos de tono, forma, disposición receptiva, etc., que aportan cierto significado a priori al texto. En cuanto la escritura no escapa a dichos géneros –ya que incluso la hibridación, es decir, la pulverización de sus formas tradicionales, puede entenderse al fin y al cabo como la

opción meta-reflexiva (y honesta) de estas modalidades–, podríamos decir que toda escritura es, en definitiva, una *representación*. Por otro lado, el doble registro que desencadenan las reescrituras obliga a atender también a un doble contexto: para comprender el juego de sentidos que ofrece un poema escrito a partir de un fragmento de diario, creo que es necesario contemplar los dos contextos en los que cada una de estas fugas (poética y prosística) han sido insertadas. Por eso, considero que en las series reelaborativas que se producen entre los diarios y poemarios de Maillard, no hay que destacar un texto primario y otro secundario. No hay origen ni copia sino despliegue de versiones. Sostiene a este propósito Virginia Trueba:

El juego aquí no se da, por tanto, entre un supuesto texto primero y su copia imperfecta sino entre dos textos que funcionan, esto es importante, simultáneamente y que, [...] en una dialéctica que no es ya ni platónica ni hegeliana, demuestran formar parte, en verdad, del mismo texto. [...] Lo que ahora hay es una inmensa superficie en la que todo sucede. (2015: 14)

O en palabras de Deleuze: “No es tarea del simulacro ser una copia, sino dar por tierra con todas las copias” (2002: 17). Esta es una de las aportaciones fundamentales que las reescrituras consiguen: ningún texto señala el origen del otro. Aunque las reescrituras siempre se produzcan de los diarios a los poemarios y nunca al revés, los poemas no son composiciones cuyo sentido dependa del fragmento en prosa. Son autónomos, aunque generan, eso sí, una singular relación con la prosa. Ambos textos, prosa y poema, son independientes pero, al mismo tiempo, su sentido surge del contacto: ese camino intermedio:

*Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio. (Deleuze y Guattari, 2008: 29)

*Entre* habla de conjunción. No es jerarquía ni filiación arbórea, como sostienen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*. Ésta es la vibración del rizoma, las pulsiones de una comprensión metafórica del mundo. Frente al movimiento vertical que implica la mirada simbólica (“una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente”), Deleuze y Guattari disponen otra perspectiva que opera mediante el deslizamiento horizontal de la metáfora (“una dirección perpendicular, un movimiento

transversal, que arrastra a la una y a la otra”). De ahí que las cadenas de trasvases pongan de manifiesto el estatus epistemológico del lenguaje. El *género* que inventan las reescrituras se sirve de piezas gramaticales que *representan* referencias unas de otras, de modo que su significado deja de ser una atribución identificativa para convertirse en un efecto de postergación en la larga lista de convocaciones semánticas que articula la trama lingüística. Así entendido, el lenguaje es una estructura abierta cuyos términos relativizan la predeterminación conceptual recuperando un sentido metafórico.

De este modo, los dos aspectos que Maillard destacaba como funciones o motivos de las reescrituras entre sus diarios y sus libros de poemas, descubren además –esto es lo que pretendo demostrar con mi trabajo– una concepción lingüística *metafórica* cuyas características no son sólo estéticas, constituyen las implicaciones de un compromiso ético de la mirada: comprender el lenguaje como sistema *metafórico* supone entender que la realidad que decimos, pensamos y hacemos es una fluctuación de analogías, y que el sujeto que da cuenta de estas acciones es una fluctuación más en ellas.

En las reescrituras se aúnan –ésta es otra suposición que me propongo examinar– las consecuencias que se deducen tanto de la estructura fractal de los libros como del desdoblamiento del observador. Por un lado, considero que las reescrituras, como he sostenido, relativizan y cuestionan los géneros literarios así como el concepto de libro en pro del *texto* y la *escritura*. Por otra parte, las palabras repetidas y los fragmentos desdoblados señalan su significado condicionado: indican que adquieren sentido en el contexto en el que surgen. Las palabras se re-significan constantemente. Esta naturaleza relacional de los conceptos afecta también al del sujeto. En las reescrituras, el yo es una pieza vacía y condicionada, que adopta un sentido provisional en cada iteración. Como el resto de palabras, *no existe* (por sí mismo), es un engarce en la red. La deconstrucción del yo encuentra un golpe definitivo en las reescrituras. El sujeto, el libro, los géneros literarios, los conceptos, las palabras: *todo* forma parte del mismo texto. El mundo se hace lenguaje, se *lenguajiza*, se convierte en una red infinita, desdoblándose, repitiendo los mismos nódulos que siempre son distintos. Por eso, los mecanismos de *desdoblamiento* y *repetición en la escritura* de Chantal Maillard del subtítulo de esta tesis nos insertan *en la trama del lenguaje* del título. Todo pasa ahí.

En la trama del lenguaje, es difícil hablar de autoría, de creación. El cometido de Maillard mediante los desdoblamientos y las repeticiones es, finalmente –eso creo–, deshacerse de estos parámetros modernos del arte para proponer otro cauce donde el autor y su obra desaparezcan, como Barthes sugirió en *El susurro del lenguaje*, como

Derrida propuso con la *différance*. Este otro modo de entender el arte lo convierte en un espacio, un tiempo ofrecido para tejer vínculos. En la obra, inmiscuido en ella, dejándose suceder en ella, entrando en simbiosis, entrando en metáfora con ella, haciéndose junto a ella otro cuerpo, transformándose y transformándola en un mismo gesto simultáneo, el lector/espectador dialoga, multiconversa, mastica una red, la segrega. Ahí, en ese instante, ese acontecimiento, sucede el vuelco de la compasión: el reconocimiento en otro, los muchos otros con quienes convivimos. La obra permite este gesto, de hecho, propicia la mirada compasiva, para que de ella surja otro modo de entender el mundo y la relación que tenemos con los que lo habitan. Comprender que todos formamos parte de la misma urdimbre, del mismo texto, que encarnamos diferencias en la repetición o metáforas nos llevaría a cuidarnos entre todos, a no destruir una parte de la red que somos.

Para mí, esta tesis no sólo es un ejercicio académico, responde también a una necesidad íntima: la de comprender las fluctuaciones que en mí ha provocado, a lo largo de este último tiempo, el *efecto-maillard*. Desde mi primer acercamiento apasionado e intenso a la obra de la escritora hasta hoy, las lecturas y relecturas se han sucedido en varias secuencias y han significado no sólo una aventura intelectual sino, y sobre todo, vital. Atenazarme a sus textos, estudiarlos, dialogar con ellos, desdoblarlos y repetirlos en mí, observar la trayectoria poética, filosófica y viva que los enlaza, aprender de memoria algunos versos o fragmentos para que formaran parte de mí o yo de ellos, y cuestionarlos luego, rebatirlos –cuestionarme y rebatirme–, destapar contradicciones, incongruencias, limitaciones... La escritura de Chantal Maillard me ha dejado *tocada*. Al escribir este trabajo esbozo, de alguna manera, las líneas de un proceso personal.

# **CAPÍTULO 1**

## **La urdimbre**





## LA ESCRITURA Y LA RED

El mapa hoy es una red. La metáfora de la maraña o el ovillo se ha convertido, en nuestra época, en el cauce epistemológico de distintas disciplinas. La sociología, la neurología, la astrofísica, la filosofía, la semiología o las artes son algunos ejemplos. Las analogías entre ellas son evidentes. El mundo globalizado y fagocitado por la estructura abierta e interconectada de Internet parece ser una copia a gran escala de la plasticidad del cerebro y su entramado sináptico que, a su vez, tiene una curiosa correspondencia con la elasticidad de la membrana sin centro ni bordes que sirve para explicar la naturaleza del universo. El mundo cibernético, nuestro cerebro y el cosmos parecen funcionar de manera muy parecida: como tejidos tejiéndose o redes potenciales. Esto no se debe a la mera casualidad. Si entendemos que las ciencias y las artes son productos de la capacidad intelectual, intuitiva y deductiva humana, entonces y en consecuencia, son *inventos* humanos. Como tales, estos inventos (la ciencia, la filosofía, la medicina, el arte...) se encuentran íntimamente ritmados en el curso de sus devenires y de sus *descubrimientos*. Aunque se construyen de acuerdo a sus respectivos lenguajes de comprensión, dichos lenguajes abrevan en un mismo paradigma de conocimiento marcado por la época.

Y hoy parece que este paradigma es el de la red. Podríamos decir pues que la red es una metáfora epistemológica interdisciplinar o quizá más acertadamente un prisma cognitivo que no sólo es el marco explicativo para algunas disciplinas sino que, además, deshace los límites entre ellas considerándolas a su vez elementos que alimentan la misma urdimbre.

A diferencia del mapa, la red es tridimensional, híbrida y desjerarquizada; carece de núcleo y las conexiones entre sus nódulos son multidireccionales y, por ello, sin límite. A diferencia del mapa, la red no sirve para conocer un lugar, descifrar sus accidentes geográficos y así comprender un territorio y poseerlo. Una red no se conoce ni se descifra: se recorre, se atraviesa, pudiendo perderse en ella y quedando atrapado. La cartografía tiene objetivos vericistas, pragmáticos y colonialistas: fijar la realidad para apresarla. La red es un simulacro, una representación consciente, y su vida es lúdica y en constante devenir. La red entonces es una estructura que se opone a la idea misma de estructura. En tal caso, si las estructuras se disuelven, ¿qué hay?

Redes. Urdimbre. O también: rizoma, texto, palimpsesto. Aunque *hay* no es aquí un verbo adecuado, puesto que *haber* requiere la presencia de un objeto. Y una red ya no es

un objeto, no es estable ni permanente. Se hace y se deshace, su devenir es cíclico: repetido y diferente. Una red, como las estaciones o las mareas, crece y decrece siguiendo un ritmo y, también, como las estaciones o las mareas, nunca repite exactamente el mismo movimiento. La repetición es el acto por el que la red se expande, por el que surgen nuevos vértices a los que otras cuerdas se entrelazan. Pero la repetición es siempre distinta, puesto que los nuevos nudos nunca son idénticos como tampoco los haces de conexión unen los mismos puntos. Una red es repetitiva pero su repetición es siempre diferente. Esta tensión, el devenir enhebrado entre la diferencia y la repetición es la combinatoria que articula la escritura de Chantal Maillard. Por eso, considero su obra una red.

Una aproximación a su escritura desde una perspectiva de conjunto permite advertir una característica curiosa. Los dos registros que articulan su obra, poesía y filosofía o ensayo y creación, están íntimamente relacionados. Maillard hace saltar los temas e inquietudes que la atenazan de un género a otro, estableciendo constantes correspondencias. Estos ecos discursivos que entrelazan los textos poéticos y ensayísticos permiten abordar los libros ya no como entidades autónomas sino como escrituras en constelación. Los vasos comunicantes abiertos entre los ensayos, los diarios y los poemarios invitan a interpretar la obra de Maillard como un magma, un organismo vivo, trenzado, creciendo y transformándose. Los paralelismos entre ensayo y poema señalan que los géneros aquí tan sólo funcionan como dos cauces para decir lo mismo, dos expresiones o modos de formular cuestiones idénticas. Las constelaciones de libros que articulan el universo-obra de Maillard no son cuerpos aislados ni autorregulados, por el contrario, constituyen mallas porosas, imantadas y en diálogo que se contagian y atraviesan.

Del mismo modo que la obra de Maillard crece por resonancia, así, en cada uno de los libros la escritura también se convoca a sí misma, dibujando formas de diferencia y repetición que elaboran a pequeña escala el andamiaje de la red. Lo que sucede entre los libros acontece también en cada uno de ellos. La red incide en un doble nivel interconectado. La escritura de Chantal Maillard es un sistema fractal literario.

## LIBROS FRACTALES

Muchos de los libros que hasta la fecha ha publicado la autora, especialmente los diarios y los poemarios, presentan una organización doble o díptica. Maillard divide sus libros en dos partes estrechamente vinculadas. Entre ambas, el lector puede trenzar una membrana de donde surge el sentido de la escritura. El mecanismo de desdoblamiento, esto es, las variantes de la repetición, se constituye en estos libros como el principal resorte semántico. En la trayectoria de Maillard el juego doble o fractal de los libros ha ido tomando distintas formulaciones, tendiendo hacia dimensiones progresivamente más complejas y, por supuesto, interesantes y fértiles para la tarea crítica.

### 1. Primeras tentativas de escritura desdoblada

#### 1.1. *Hablar en otros. Atisbos de la compasión*

La primera edición de *Poemas a mi muerte* data de 1994 y está formada por dos partes: “Poemas a mi muerte” y “El río”. Para la segunda sección, Maillard reunió poemas de un libro anterior inédito y homónimo (*El río*) y composiciones de un poemario que había visto la luz apenas unos años antes, en 1990, y cuyo título es *La otra orilla*<sup>1</sup>. Tanto *El río* como *La otra orilla* fueron redactados en India y Nepal entre 1987 y 1988, durante una estancia de la autora en estos países. A su regreso, y durante los dos siguientes años, Maillard escribió los poemas que incluiría en la primera parte de *Poemas a mi muerte*. Es evidente, pues, que la estructura díptica del libro fue algo planeado desde el inicio, puesto que Maillard seleccionó poemas que ya había escrito y

---

<sup>1</sup> *La otra orilla* también es un libro doble. Las dos secciones que lo componen, “La otra orilla” y “Atardecer en Jaipur”, recogen poemas cuya temática gira en torno a la vida de la autora en Benarés (la primera) y composiciones de temática amorosa (la segunda). Sin embargo, no me detengo en él porque la división en dos partes del libro no propicia una escritura desdoblada, sencillamente cada sección reúne poemas de temática distinta.

cuya temática giraba en torno a la muerte y decidió sumar a éstos otras composiciones que aportaran una visión distinta sobre el mismo tema. Así lo explica la propia autora en el prólogo a la reedición de 2009:

Al reunir estos dos conjuntos de poemas [...] pensé mostrar dos concepciones históricamente opuestas con respecto a la muerte: la del Occidente postilustrado, que la entiende como la sombra que nos acompaña, y la oriental –india, en este caso– que la integra en el eterno periplo de la existencia. [...] No obstante, hasta entonces, mi contacto con la muerte había sido poco más que literario. Más tarde, tendría ocasión de averiguar que lo que nos ocurre no es “la muerte” sino algo peor: la desoladora ausencia de los que nos dejan y el angustioso augurio de la propia desaparición. Las “otras culturas” aún conservan para estos asuntos más recursos que las mal llamadas poblaciones “avanzadas”, y esto es lo que principalmente nos distingue. (2009b: 13)

Estas palabras de Maillard, además de ayudarnos a comprender las pretensiones logradas y fallidas del libro, nos advierten del motivo que imprime una estructura doble a la escritura: se trata de una cuestión argumental o temática. Chantal Maillard se propone dar cuenta de un mismo asunto desde dos perspectivas o puntos de vista opuestos. En la primera parte, su voz se aproxima a la muerte desde la mirada escindida y trágica que Occidente le concede y, en la segunda, procura integrarse en el devenir holístico de Oriente. Se percibe ya en este libro, uno de los primeros de su producción poética, dos obsesiones que atraviesan la obra entera de Maillard. En primer lugar, las relaciones, tensiones, divergencias y convergencias entre Oriente y Occidente respecto a las cuales toda su obra funciona como una cuerda entre ambas orillas. Y en segundo lugar, la autora en estos poemas se deshace del llamado *yo lírico*, puesto que su cometido no es dar cuenta de una vivencia propia, sino de dos maneras de sentir y experimentar la muerte. Maillard se pone *en el papel de*: en la piel del occidental en la primera parte y en la del oriental en la segunda. Desaparece de sí. Al menos eso procura. El *yo* que habla en los poemas podríamos considerarlo acaso un *yo filosófico* por la intención que persigue: distanciarse de sí para presentar y analizar dos tradiciones, el rito de dos culturas, dos maneras de comprender y relacionarse con la muerte. Chantal Maillard, en *Poemas a mi muerte*, imbrica dos tendencias acostumbradamente opuestas: una actitud filosófica que toma forma poética. Este movimiento doble anticipa una figura que vertebró toda su escritura: el observador.

En el primer poema del libro, escribe<sup>2</sup>:

Llevo ya muchos años compartiendo con ella  
mi cuarto y un fragmento de existencia.  
Es difícil decir quién de las dos sedujo  
a la otra primero.  
Desde que la conozco  
ha cambiado a menudo de semblanza:  
le gustan los disfraces, con los que cubre tanto  
su carne evanescente  
como el incierto vaho de su naturaleza.  
El que más le complace es mi doble perfecto [...]. (1994: 11)

Y en el siguiente poema, leemos:

No por temor permanezco a su lado  
sino porque quisiera hacerle comprender  
que aquel no era su reflejo  
sino el mío. (1994: 13)

En ambos poemas, habla una voz en primera persona pero escindida, puesto que se identifica con la muerte como con su doble. Y es que, en definitiva, es ella misma: un desdoblamiento de sí. En Occidente, la muerte está íntimamente relacionada con el individuo. La muerte es la de la persona que día a día creamos y creemos conocer: nuestra propia muerte, la de eso que llamamos yo. Nadie muere por otro ni en otro. Muero yo, en un acto único e irrepitible. Por eso, en estos poemas se aprecia un sujeto desdoblado, dividido en dos mitades, que encarna la dicotomía vida-muerte, entendida como una oposición de términos contrarios.

En la segunda parte de *Poemas a mi muerte*, como oposición y complemento a la primera, el sujeto no es un ser desdoblado que vive entre la vida y la amenaza de la muerte. El individuo, en la cosmología hindú, que es en la que se apoya Maillard para escribir estos poemas, se concibe a sí mismo como una parte del engranaje universal. La muerte no es su desaparición, sino otra manera de seguir formando parte del universo. El pensamiento tradicional de India entiende que los seres y las cosas están unidos y condicionados entre sí. Se podría decir que la existencia del universo es una red en la

---

<sup>2</sup> Cito por la primera edición de 1994. En 2005, *Poemas a mi muerte* fue reeditado. Maillard cambió el orden de algunos poemas, suprimió otros y aligeró en algunos casos la carga retórica de los versos. Asimismo, añadió una tercera parte, “La otra orilla”, que contiene siete poemas del libro homónimo publicado en 1990. Para un análisis minucioso de las variantes textuales que se aprecian entre la primera edición de 1994 y la segunda de 2005, remito a la tesis que sobre la autora ha escrito Nuño Aguirre de Cárcer (2012: 155-159).

que las hebras (los seres) no desaparecen, sencillamente modifican sus flujos de acuerdo al ritmo orgánico del conjunto. En India y en el resto de culturas orientales (al menos durante los períodos clásicos y antes del colonialismo geográfico y, más tarde, político y capitalista), el individuo no se concibe a sí mismo como un ser abstraído y único sino como un elemento más de un todo, una parte interrelacionada con el resto del cosmos. Así pues, la muerte de una persona es un movimiento de aguja natural en el tapiz del universo; no es privada e irrepetible; por el contrario, es común y compartida.

Por eso, el sujeto de los primeros poemas se convierte en una voz sin identidad fija en la mayoría de las composiciones de la segunda parte, una voz que recorre la red y toma cuerpo y habla a través de distintos seres en trance de muerte. La identificación con los otros, la compasión (tan importante en la obra de Maillard) es el detonante para que el sujeto aislado en sí mismo de la primera sección se haga aquí una voz sin ser, un murmullo en perpetuo devenir.

La transición, no obstante, entre la primera y la segunda parte no es abrupta y en algunos poemas de la primera sección ya se detecta esta implosión de la compasión, del ser a través de los otros y en los otros. Así se advierte en algunos versos como los que transcribo a continuación:

[...] y algo como un brotar de aguas sepulcrales  
retardaba el efecto del viento  
en la piel de mi ser deshabitado. (1994: 24)

Hay gestos que no deben realizarse  
si no es con la certeza  
de que hallarán la forma de lo eterno.  
(Sólo así puede andarse  
en corazón ajeno). (1994: 39)

La voz de los poemas se define como un “ser deshabitado” e investiga las formas para “andarse en corazón ajeno”, es decir, se ha desprendido del lastre propio y ya, vaciada, atemperada, neutra, se deja ser en otros para compartir lo común, lo que nos une. Ésta es precisamente la intención que se despliega en ciertos poemas de la segunda parte como “La muerta”, “El leproso”, “El naufrago” y el poema X de la sección titulada “A los pies del monte Langtang” con que Maillard cierra el libro. El recurso, no obstante, es aquí mucho más efectivo: la voz del poema se identifica con el personaje que presenta, se deja atravesar por el ser que contempla y a través de él la oímos hablar.

Sucede así en “La muerta”, quizá el poema más logrado de la serie que se construye mediante este procedimiento:

He muerto hace diez horas.  
Han vestido mi cuerpo de rojo y de azafrán.  
A hombros me han llevado por las calles oscuras  
como una luz entre las sombras  
pasajeras.  
Mi carne huele a incienso, a aceites perfumados, a guirnaldas.  
Me han bañado los pies en las aguas del Ganges  
mientras las llamas terminaban  
de arder en otros cuerpos.  
Retiran las cenizas, amontonan  
la leña nueva.  
Han debido dejarme sobre los últimos peldaños del ghat  
pues siento que me atraen  
las aguas con sus dedos.  
El río,  
          cielo abajo,  
arrastra las ofrendas, el olvido  
y esta larga noche  
que clava sus estrellas en mi vientre:  
los mil ojos de Śiva sajándome la piel.  
Muy lejos han quedado la ciudad y los templos.  
Espero el alba:  
la voz del río se hará leve  
y la luz caerá  
          como un dardo.  
Estaré desnuda.  
Sobre mis dientes, erguidos, los cuervos  
aprenderán a lamerme la cuenca de los ojos. (1994: 54-55)

En este poema se aprecia una calidad literaria superior a la de los citados anteriormente. Esto es algo que se puede hacer extensivo a toda la segunda sección de *Poemas a mi muerte* con respecto a la primera: los poemas de la segunda parte presentan mayores aciertos poéticos y están trabados con más solvencia. Este desequilibrio reside en las distintas propuestas enunciativas que exploran. La segunda parte ensaya un sujeto mucho más interesante y original cuya porosidad y permeabilidad se advertía ya en un poemario anterior: *Hainuwele*. Los poemas de este libro publicado en 1990 y los de la segunda parte de *Poemas a mi muerte* fueron redactados en fechas contiguas, como lo atestiguan algunas composiciones de ambos libros que debido a su tono y léxico parecen formar una unión perfecta. Tan sólo me limito a mostrar un ejemplo. Este poema pertenece a la segunda parte de *Poemas a mi muerte*:



Dormí sobre las manos  
por no perder el silencio de bosque  
que en ellas había.  
Soñé tan alto  
que un gavián anidó en mi boca.  
Al despertar  
el agua  
me había arrebatado el secreto  
y mis manos ardían como un bosque. (1994: 69)

Y este otro se encuentra en *Hainuwele*:

Necesito silencio para oírte,  
Señor de los bosques,  
Señor de los insectos, tú  
que creces bajo el musgo y te escondes  
en la piel que mudan las serpientes  
o bajo el vientre frío  
de una iguana.  
Necesito dormirme en los recodos  
sombrios de una nuez y despertarme  
en su centro,  
allí donde germinas.  
Y, pues no es suficiente,  
necesito en mi pecho un abismo y al fondo  
las fauces dilatadas de una leona hambrienta:  
el terror de un instante  
y el vértigo,  
la caída hacia ti.  
¿Acaso bastará escuchar tu silencio  
para dejar de oírte en todo lo que vibra? (2009b: 31)

No hay duda. Ambos poemas se pueden considerar hermanados, y éste no es el único caso que se halla entre ambos libros. Con todo, el sujeto disuelto en el curso de las cosas que recuerda tan poderosamente a *Hainuwele*, en ocasiones, además de significar una vuelta a este poemario anterior, implica una anticipación a la mirada del observador que se desarrollará en el diario *Benarés*, escrito entre 1998 y 1999, aunque publicado en 2001. Este poema es un ejemplo de la cercanía con el diario por venir:

La mirada de un cuervo me despierta.  
Soy lo que ven sus ojos sin mirar.  
Mis días: los racimos de uva  
que desgrana uno a uno y estallan en su pico. (1994: 68)

En *Benarés*, recogido más tarde en *Diarios indios*, escribe Maillard: “Niños jugando en el polvo de las losas. Niños de polvo. Polvo jugando a ser niños sobre las losas. Brahma jugando a ser polvo. Yo: la losa” (2005a: 62). De nuevo el parecido entre ambos textos es fuerte. La serenidad del tono de la escritura, la sencillez retórica y la casi desaparición de quien habla en lo que ve son los puntos en común.

Retomo de nuevo el tema de la doble articulación en *Poemas a mi muerte* para sostener, a modo de conclusión, que esta estrategia resulta un recurso estructural idóneo por el que Maillard consigue desdoblar su escritura ofreciendo así dos prismas sobre un mismo aspecto. En la primera parte, los poemas, escritos especialmente para integrar esta sección, filtran la mirada occidental sobre la muerte. En ellos, habla un sujeto escindido que no imprime, sin embargo, la fuerza poética que sí alcanzan algunos poemas de la segunda mitad. Estos otros, extraídos de libros anteriores, asimilan a su mirada la concepción oriental de la muerte. Por eso, en la segunda parte, el sujeto ya no es un ser dividido sino integrado. Por eso, también, estos poemas se sitúan en un paso intermedio entre el sujeto de *Hainuwele* y el observador de *Benarés*.

### 1.2. Crear y descrear. La voz del conjuro

*Conjuros* comparte con *Poemas a mi muerte* algo más que la estructura dística: es, también, una prueba, el ensayo de una escritura aún en ciernes, en busca de su cauce y ritmo. *Conjuros* es un libro fallido en muchos aspectos, un poemario que como *Poemas a mi muerte*, quizá incluso de manera más evidente todavía, ofrece una escritura poco atractiva para el lector de Maillard acostumbrado a los libros más recientes de la autora. Para quien se interese por la trayectoria entera de su obra, sin embargo, este libro es un engranaje, un punto en el camino que merece ser examinado puesto que a su amparo libros anteriores y posteriores alcanzan nuevos significados. Muestra, pues, algunas pistas que como miguitas de pan permiten dibujar el itinerario que la escritura de Chantal Maillard ha trazado. Así, aunque es cierto que ni *Poemas a mi muerte* ni *Conjuros* forman parte de los libros imprescindibles de la autora –de hecho, de los poemarios de esta época cabría únicamente rescatar *Hainuwele*–, son textos que muestran el proceso de formación de Maillard y nos advierten de algo obvio pero que a menudo descuidamos. Si la escritura es un método de búsqueda y exploración (y no un

mero mecanismo retórico para crear “belleza”), un modo de sondearnos y sondear el propio lenguaje que la posibilita, entonces, escribir es una constante vuelta de tuerca sobre sí, un proceso o una travesía que desemboca no en la construcción de un “estilo” sino en el constante cuestionamiento de ese supuesto estilo, las huellas, pues, de un movimiento de sacudidas drásticas, donde el inicio y el final serán puntos reconocibles pero irreconciliables. Así sucede en la obra de Chantal Maillard.

*Conjuros* (2001) está formado por dos partes asimétricas. La primera, la más extensa, consta de veintitrés poemas. La segunda es un único poema largo titulado “Las lágrimas de Kālī, la conjuradora”, fragmentado en cinco secciones y que en realidad es la reescritura poética de partes del diario *Filosofía en los días críticos*. La membrana de unión entre ambas partes vuelve a ser un cuestión temática: el conjuro, la voluntad de convertir la escritura en gesto, en palabra que haga lo que dice, es decir, un habla performativa que opere una vuelta a las raíces mágicas y ancestrales, religiosas y homeopáticas del decir. Así lo sugiere la autora en el segundo poema, una suerte de presentación de la escritura en tanto que conjuro:

Cuando tu mente apague sus luces en la noche  
y el tiempo se contraiga como para el olvido,  
cuando concilie tu materia  
el movimiento similar de los opuestos en su seno,  
cuando por fin recibas en presente  
tu vida  
y la memoria  
de los siglos se haga un punto diminuto en tu pupila,  
cuando sepas que puedes responder a la esfinge  
sin darle tiempo a formular la adivinanza,  
cuando te sientas lista para escupir el resto de pólvora  
que quedó adherida a tu garganta,  
podrás entonces empezar a escribir el conjuro.

No como un ruego, nunca como plegaria o rezo  
o una orden impuesta a tu destino,  
sino como el efecto de un proceso interior  
que se proyecta en verso y traza  
el mapa de un camino que recorres a ciegas.  
Un conjuro es un método, un rito transgresor  
que rompe las inercias, destruye mecanismos,  
hace de las heridas simples errores tácticos,  
señala la estrategia que gana las batallas  
y libera el poder que habita en la caverna.  
Quien escribe un conjuro dicta sentencia al débil,  
al derrotado, al triste, al que se apiada de sí mismo  
y pierde, mendigándola, la fuerza que había de salvarle.



–aquel que atraviesa una montaña  
 pasando por la cumbre–,  
 aunque la cita fuese dos calles más abajo.  
 A pesar de ello quise poner remedio a tanta incorrección:  
 me aficioné a los vuelos interiores.  
 Para facilitarme los desplazamientos  
 compré una buhardilla junto al aeropuerto.  
 Claro que mis amigos continuaban  
 citándome en el centro, y yo  
 tenía que explicarles mi retraso amparándome  
 en la saturación del tráfico aéreo.  
 Eran muy comprensivos y, por mi cumpleaños,  
 me ofrecieron un ala delta. Me mudé  
 a un vigésimo quinto,  
 un sueño V.P.O., esquina de la calle Alta.  
 Pero el problema, entonces, fue  
 la dirección del viento.  
 A la cita llegaba arrastrando mi traje de polivinilo  
 cuando todos se habían retirado.  
 Cuando, al fin, descubrí los viajes astrales,  
 pensé que todo cambiaría.  
 En cuestión de segundos alcanzaba la altura  
 de los cometas y me hallaba  
 flotando a diez mil metros  
 por encima de mí.  
 Hubo un inconveniente: me olvidé de las citas.  
 Mis amigos me hacían señales con las manos  
 y agitaban pañuelos como para un adiós.  
 Por fortuna volví, vomité mil estrellas  
 y los nombres de todos los dioses celestiales.  
 Desde entonces procuro calzar botas de plomo,  
 me sumerjo en un baño de arena cada tarde  
 y de noche repaso  
 a conciencia la Crítica del Juicio.  
 No llego tarde, ya, a las citas,  
 mas procuro evitar que sean  
 en parques con palomas o gorriones  
 o testigos de algún Impostor de altos vuelos. (2001a: 34-35)

Poco hay que añadir a esto. Maillard aún no sabe utilizar la ironía, el juego con las distancias que, en los diarios, le resultará tan útil para la construcción del observador y, en los poemas, le ofrecerá la posibilidad, una vez depurada la técnica, de alcanzar la mirada sutil y afilada de *Matar a Platón*. Pero falta tiempo. Maillard, aquí, está trabajando, ensayando, cometiendo errores, en un proceso que está en marcha:

Mi infancia fue una historia de terror.  
 Mis monstruos no se habían confeccionado en Hollywood

ni tampoco formaban parte de la mitología familiar  
o política de aquel tiempo.  
Era un globo al que hallaba desinflado bajo una mesa al despertarme,  
un limón que se había podrido en la fresquera,  
el enano del circo, la nariz de Pinocho,  
la rebanada de pan deshaciéndose  
en el tazón de leche de mi abuela,  
o las metamorfosis de Alicia  
en las ilustraciones diabólicas de Carroll.  
[...] Con el tiempo pensé  
como todos pensaban,  
me acostumbré a ver lo que todos veían  
(que un globo es un juguete, un limón una fruta).  
El universo de las cosas se había separado  
de mí.

Pero, ahora,  
escribo este conjuro porque reconozco en mis ojos  
esa manera antigua de mirar:  
las cosas se transforman, bullen, parpadean y fluyen,  
nada es sólido, todo se  
deshace y se compone como  
si cada cosa fuese un puñado de notas en busca de un acorde  
que nunca las completa y nunca las asume.  
Siento que, al final, nuestros cuerpos son victorias que duran  
sólo el tiempo en que alguien los acoge en su mirada, alguien  
que también es un cuerpo que dura en la mirada. (2001a: 39-40)

En “Conjuro contra la neurosis de lo que aumenta y disminuye”, Maillard empieza el poema con un tono irónico de nuevo malogrado. Sin embargo, otro recurso sí alcanza su propósito. Convocar un episodio personal que en otros poemas se queda en la mera mención anecdótica, aquí, por el contrario, logra convertirse en una anticipación muy certera. En la segunda parte de la composición, la infancia adviene no sólo como un recuerdo sino como una mirada perdida y ahora de nuevo recobrada en el poema. La mirada infantil que desconoce los límites de los conceptos es el prisma que la voz del poema hace suya ahora y gracias a la cual deja de percibir la realidad como un conjunto de entes sólidos y autocontenidos para recibirla como un entramado de relaciones, confluencias, espejos multiplicados: una red en constante transformación. La realidad no es entonces un escaparate de objetos sino una enorme malla de analogías y metáforas. Las cosas pierden sus contornos porque lo que se advierte ahora son las relaciones entre ellas. Esta mirada de la infancia que recupera el conjuro prefigura la “otra” lógica desplegada en *Lógica borrosa*, el acontecimiento de *Matar a Platón* y la

búsqueda de lo que podríamos llamar un lenguaje de la infancia en *Husos, Hilos y Bélgica*.

En *Conjuros*, la tónica es ésta: poemas que se ocupan de aspectos que serán cruciales en la obra posterior de Maillard pero que aquí no han encontrado el modo efectivo para pronunciarse. Están en proceso de perfilarse como pensamiento y de encontrar una voz que cohesione, en sí misma, lo que dice con la manera de decirlo, una voz que no sólo diga un conjuro, sino que sea conjuro.

En “Conjuro para andar de espaldas a uno mismo”, escribe Maillard:

[...] Fue doloroso comprobar cuánto de cierto había  
en las palabras del sabio Zenón;  
éstas no eran para mí ninguna paradoja  
sino una evidencia que debía asumir:  
nunca saldría disparada  
la flecha que apuntaba al blanco;  
yo nunca lograría llegar de esta manera  
donde ponía el ojo o el deseo.  
Tampoco lo logré siguiendo  
los consejos de un célebre filósofo versado en matemáticas:  
ni describiendo una elíptica breve,  
ni caminando en zig-zags o en círculo  
dejaban de escaparse las cosas que anhelaba,  
vaciar los lugares y los escaparates  
o borrarse del mapa de mi mano  
los posibles amantes o destinos.  
Debí desesperarme. Debí perder las esperanzas.  
Y supe que era bueno.  
Probé 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. (2001a: 22-23)

¿Acaso el mundo demorado en las manos no es el instante, el acontecimiento de *Matar a Platón*? ¿Acaso la mirada de soslayo de este conjuro no es el corazón oblicuo del niño que aparece en el poemario de 2004? ¿Y acaso no es esta oblicuidad la modulación que advierte la relación entre las cosas, que advierte la realidad como una red, la red de la que se habla en los subtítulos y que se despliega en las composiciones del poemario? ¿Acaso la red de *Matar a Platón* no es la tela de araña de *Hilos*? Reseguir una hebra es recorrer el tapiz entero. Hagamos ahora el movimiento inverso. En los subtítulos de *Matar a Platón*, Maillard escribe: “En ese instante está el universo

entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama. Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama” (2004: 35-38). Esta cita nos permite un movimiento de doble dirección. Por una parte, nos lleva a *Hilos*, un libro posterior. Por otra, nos remite a un poema de un libro anterior, *Conjueros*, en concreto al “Conjuro para atravesar las arenas movedizas”, quizá el mejor trabado y el más logrado de la serie:

Morir no es la cuestión. Sino hundirse despacio  
en las arenas tibias de una ciénaga.  
La cuestión es el barro que se empeña en seguir  
la trayectoria habitual del aire al respirar.  
La cuestión es que algo, una mano, un ojo, siga  
agitándose en superficie mientras el corazón desiste  
y el cuerpo se acomoda  
en el fondo.

Morir no es la cuestión. Sino saber atravesar  
la vida con la leve insistencia  
de los insectos que andan sobre el cieno,  
saber alimentarse de carroña,  
abrevarse en las aguas pútridas  
y ofrecer el espíritu que germina en lo sólido.  
Nadie es inocente. Todos lo somos, sin embargo.  
Y no concluirá la travesía mientras quede uno,  
tan sólo uno, vadeando la arena movediza  
en busca de sí mismo. Importa  
aprender a mirar de reojo las nubes  
y ver cómo se forman las tormentas y cómo  
aclara luego el día.  
Importa ver el cielo tras las nubes,  
ese vacío en el que todos los cambios se organizan,  
ese vacío semejante a lo que somos bajo  
los sentimientos que nos mueven.  
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. (2001a: 14-15)

Sin duda, en este conjuro, Maillard alcanza cotas antes no divisadas. Algunos de estos versos anticipan otros poemas y otros libros decisivos de la autora: “Morir no es la cuestión. Sino saber atravesar / la vida con la leve insistencia /de los insectos que andan sobre el cieno”. La vida como una travesía horizontal es el rizoma, es la red, es descreer de la metafísica. La vida como el texto y el texto como la vida. También dice: “Nadie es inocente. Todos lo somos, sin embargo”. La inocencia es el estado mental del niño, la



mente alejada de los conceptos y vuelta al devenir de las cosas. La inocencia, la menteniña, es la del que transita la red. Y también: “Importa ver el cielo tras las nubes, / ese vacío en el que todos los cambios se organizan, / ese vacío semejante a lo que somos bajo / los sentimientos que nos mueven. / 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”. Estos versos anticipan el *modus operandi* del observador, incluso parecen el retrato del personaje que surge de las ruinas del observador, Cual, un ser que “anda de vacío, sin tiempo, sin historia”.

Así pues, y como resumen, la primera parte de *Conjueros* presenta algunos poemas interesantes si los leemos teniendo en cuenta la obra posterior de Maillard. En sí mismos, salvo pocas excepciones, son composiciones fallidas puesto que, aunque puedan llegar a transmitir un contenido interesante, el pulso poético, el lenguaje y la voz están lejos de alcanzar lo que Maillard se propone.

La segunda parte, por el contrario, presenta mayor calidad poética y el propósito de la autora, en mi opinión, se logra. En “Las lágrimas de Kālī, la conjuradora”, Maillard lleva a cabo un gesto poético anteriormente practicado: habla a través de un personaje, como en *Hainuwele* y algunas composiciones de *Poemas a mi muerte*. Kālī es la diosa de la oscuridad y la energía de la desaparición en la cosmología hindú. Los textos legendarios cuentan que, cuando los dioses perdieron la guerra contra los demonios, Kālī consumió la tierra para así restituir el equilibrio de nuevo en el universo. Hizo desaparecer el mundo para que otro pudiera nacer. Kālī es la diosa de la muerte, entendida ésta como la posibilidad de devolver la vida. Por eso Maillard toma su palabra para la última parte del poemario. La voz de Kālī es una voz performativa, hace lo que dice. Las palabras que su voz pronuncia quitan y dan vida. Kālī es una voz hecha conjuro. Su figura condensa la magia y el ritual, el poder y el gesto: no dice un conjuro, ella misma lo encarna. A diferencia de la primera parte, Maillard aquí consigue una voz que sincretiza la intención con la forma del poema. Por eso mismo, y a diferencia también de la primera sección, estos poemas se caracterizan por dos aspectos propios del conjuro: el ritmo y las estructuras repetidas.

La distancia entre las dos partes del libro es a su vez el eje que las articula. Maillard, en la primera parte, escribe conjuros que no son conjuros, acaso conjuros teóricos: dicen cómo es un conjuro y lo que se propone, pero no lo aplican. En la segunda parte, la voz es un conjuro y su escritura, el eco de esa voz:

Que nadie me mire:  
caerá fulminado;  
que nadie se aproxime,  
que nadie me requiera:  
contestaré con el rayo,  
con la espada  
o el detonador  
de un arma mortífera.  
En mi parcela de universo  
yo soy Śiva,  
soy Kālī,  
la destructora,  
no la cólera de Dios,  
no,  
sin cólera,  
sin rencor,  
sin venganza,  
sin justicia,  
soy la gran destructora cuya furia  
no se aplaca,  
mi mundo,  
el que yo he creado,  
desaparece entre las llamas  
que brotan de mis pies.  
Danzo descalza sobre mis enemigos,  
¡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. (2001a: 53-54)

Y más adelante aparecen otros dos fragmentos que también considero oportuno destacar:

He declarado la guerra a todos mis enemigos.  
Me he declarado la guerra a mí misma.  
He declarado la guerra al *mí*. (2001a: 53-54)

Decreto la desorganización  
de las jerarquías,  
la decadencia de la  
verticalidad.  
Absuelvo la superficie.  
Pagaré por ello  
la desaparición del vértigo  
y el temblor de la espera.  
Sea.  
Hasta que crezca el horizonte.  
Para proteger  
su crecimiento.

Sea.  
Tal vez, después, el vértigo  
sea constante.  
Tal vez el temblor  
arranque del presente.  
Sé lo intensa que es  
la vida dentro de las cosas.  
¡En superficie, todas! (2001a: 56-57)

Kālī, al declarar la guerra a sus enemigos, se está declarando la guerra a sí misma. Pero ¿cómo? Los enemigos son proyecciones de Kālī, el mundo lo es: lo que percibimos es lo que nuestros sentidos sensoriales reciben, descodifican y recodifican: creamos lo que vemos. Si Kālī declara la guerra al mundo está declarando la guerra a su sistema sensorial y, por tanto, a sí misma. A través de Kālī, Maillard anticipa el giro drástico y radical que efectuará el observador: de observar el mundo a observar el mecanismo que percibe el mundo.

Y aún hay más. Si Kālī crea y descrea mundos como nosotros percepciones, si los mundos son ficciones útiles para vivir como lo son las percepciones, entonces ¿por qué conceder jerarquías a los mundos, a las ficciones, a las percepciones? La verticalidad se deshace y surge la horizontalidad, un mundo desorganizado. Desorganizado, sí, porque precisamente propone otra organización: la inter-organización y multi-organización de la red. Aquí las cosas suceden y no cristalizan en conceptos. Cuando lo hacen, Kālī destruye ese mundo conceptualizado que se ha vuelto impermeable. ¿Por qué lo destruye? Porque la vida es una constante transformación y un mundo rígido no se adecúa a la vida. Vivir inmerso en la construcción y destrucción de mundos, vivir consciente de esa ficción necesaria, vivir como Kālī, condena al vértigo y al temblor: nada puede apresarse (ni en concepto ni en materia) porque en cuanto se apresa ya será otra cosa, ya ha entrado en contacto con un punto diferente de la red, ya se puede ver desde un ángulo distinto y, por tanto, transformado, otro. “La vida dentro de las cosas” es eso, aunque más que dentro deberíamos decir *entre*. La vida que se despliega entre las cosas es el mundo/s (mundo múltiple) de Kālī, es la red y el texto que despliega la obra de Chantal Maillard.

### 1.3. Tomar el ritmo al verso. Una canción borrosa

La realidad vista como una coreografía infinita entre las cosas, por tanto, opuesta a la lógica cartesiana, cae inmersa en modulaciones de pensamiento próximas a la posmodernidad. En *Lógica borrosa*, las ficciones de Kālī se acompañan a la teoría formulada en 1965 por el ingeniero y matemático azerbaiyano Lofti Asker Zadeh. La lógica borrosa, también llamada lógica difusa o heurística (*fuzzy logic* en inglés), entiende que los axiomas no son tales sino que son hechos relativos y, por tanto, susceptibles de modificación. Esta lógica de la imprecisión relega los conceptos a términos confusos e inexactos: borrosos<sup>3</sup>. Maillard, yuxtaponiendo en libros contiguos la figura de Kālī y la propuesta matemática de Zadeh, acerca una figura de la cultura hindú a una proposición científica posmoderna. Esta doble articulación estética, el vaivén entre la tradición oriental y la posmodernidad occidental, caracterizará más acerbamente todavía su obra posterior.

Pero, con todo, el punto de unión entre *Conjuros* y *Lógica borrosa* no sólo radica en que este último continúa la estela de pensamiento de la segunda parte de aquél, además, uno y otro siguen pasos idénticos en la construcción de su estructura. Lo reconoce la propia Maillard:

*Lógica borrosa* y *Conjuros* formaron en su momento un solo libro, no sólo en razón de su temática, sino porque ambos coinciden con la escritura de *Filosofía en los días críticos*, libro del que son deudores. En efecto, buena parte de estos poemas [...] son reelaboraciones de fragmentos contenidos en el diario. (2009b: 14)

Para *Conjuros*, la autora toma fragmentos del itinerario titulado “Kālī, la diosa de la destrucción” de *Filosofía en los días críticos*, mientras que en *Lógica borrosa* lleva a poema un texto de ese mismo itinerario y otros de un recorrido distinto, “Trama amorosa”. Es evidente, pues, que tanto *Conjuros* como *Lógica borrosa* comparten una articulación díptica y funcionan como secuelas de una misma escritura anterior, en definitiva, adolecen de un doble desdoblamiento: son libros dobles puesto que están

---

<sup>3</sup> Una explicación amplia de todas las propuestas de Zadeh se encuentran en el libro *Fuzzy sets, fuzzy logic and fuzzy systems: selected papers by Lotfi A. Zadeh* (World Scientific, 1996), que recoge numerosos estudios del matemático aparecidos a lo largo de su carrera como investigador.

estructurados en dos partes y presentan una escritura desdoblada o desprendida de otro libro. Son escrituras repetidas y asimismo diferentes<sup>4</sup>.

Los poemas de las dos partes de *Lógica borrosa* giran en torno al tópico amoroso sin presentar prácticamente alteraciones. De hecho, se podría sostener que la división en dos mitades se debe más bien a la voluntad de marcar la procedencia –poemas escritos para la ocasión, en la primera parte, y reelaboraciones de *Filosofía en los días críticos*, en la segunda– y no tanto a utilizar las secciones como espejos contrastados de dos miradas distintas sobre un mismo asunto, como sí sucede en *Poemas a mi muerte* y en *Conjuros*. El eje temático, pues, impuesto por el itinerario escogido de *Filosofía en los días críticos*, deja entrever la vertiente amorosa de la que ya se impregnaban algunos poemas de *Conjuros*. También se percibe otro tic de la autora que se repite sin éxito: la anécdota personal como mecanismo para desarrollar el poema. Uno de los ejemplos que se podría citar en este sentido es “Acoso”:

Qué difícil  
desconectar tu imagen  
evitar tus ojos  
en la página en blanco  
apartar tus piernas  
del camino  
para que no me estorben  
al andar  
no toparme contigo  
a todas horas  
en el despacho  
en el cine  
entre la gente  
en mi cuarto de baño  
en el vaso de agua  
donde finges ahogarte  
para que yo te auxilie  
y te lleve a mi casa  
y allí te reconozcas  
sentado entre mis libros  
o al borde de mi cama  
qué difícil entonces  
dejaros los dos solos  
encerrarme con llave  
en el cuarto de arriba  
y mientras discutís

---

<sup>4</sup> Un guiño menor de este desdoblamiento, aunque no por ello quiero dejar de mencionarlo, es que uno de los poemas que cierra la primera parte de *Conjuros* lleva por título “Lógica borrosa”. El poema se encuentra en las páginas 44 y 45.

taparme los oídos  
con cera y a pesar  
de morder la almohada  
qué difícil no verte  
entrar por el espejo  
multiplicar tu imagen  
a partir de la nada  
y habitarme la noche  
como si fuese un juego  
de duendes y fantasmas.  
Y entonces mi amor  
entre tanta impostura  
qué difícil hacer  
el amor con tu ausencia. (2002: 20-21)

Aunque la voz del poema parece realizar un pequeño gesto de distanciamiento consigo misma para, de ese modo, vivir una situación imaginada o ensoñada, aún estamos lejos del ejercicio de desidentificación del observador que, sin embargo, se está fraguando en esta misma época en el diario *Benarés*. La proximidad entre la escritura de este otro diario y *Lógica borrosa* se aprecia en otros poemas, en los que el “tú” amoroso cobra una dimensión mucho más interesante:

Digo “tú”  
y estoy diciendo “yo”.  
Digo “tú” de la misma manera  
que digo “mundo”.  
Nunca salgo del círculo.  
Me atrapo con el lazo  
una y otra vez.  
“Tú” es el nudo corredizo  
con el que aprieto mi garganta  
para medir su resistencia. (2002: 37)

*Tú, mundo, yo*: maneras de nombrar lo mismo: la subjetividad es el lazo que nos atrapa y es el prisma a través del que necesariamente vemos el mundo. Eso que llamamos *yo* es un tamiz de pensamientos y emociones, sugerencias y sentimientos (aprendidos y heredados; en ocasiones, alterados) por el que todo lo que vemos pasa como por un filtro. Por eso, Maillard equidista *yo a mundo, yo a tú: tú y mundo* toman forma y cuerpo pasando irremediabilmente por la mirada del *yo* (lo vimos a propósito de Kālī). En consecuencia, también, el observador tratará de deshacerse del *yo*, es decir, de todas las añadiduras mentales que condicionan su mirada.

En otro poema, también de la segunda parte del libro, como el anterior citado, Maillard concede al tema de la pasión amorosa unas connotaciones que escapan a las arquetípicas de la primera parte. Escribe:

Por pura pasión amo el amor que me consume.  
Por pasión: por dolor de amar.  
El objeto, siempre, es lo de menos.

No nos engañemos: la pasión no es el trayecto  
que nos guía hacia el otro, sino el vuelco sobre uno  
mismo, el vuelco hacia sí mismo. Por eso la sabiduría  
es indiferencia, la indiferencia ecuanimidad y la  
ecuanimidad, calma.

Por eso, y porque quiero vivir, decido observar en  
calma la pasión que sacude mi cuerpo y lo consume.  
En lograr cumplir con esta paradoja he empeñado mi  
existencia. (2002: 32)

“Observar en calma la pasión que sacude mi cuerpo y lo consume”: ésta es sin duda la tarea precisa del observador. Estos atisbos que muestran el método de observación no se pueden considerar, sin embargo, una anticipación puesto que su contenido ya aparecía en *Filosofía en los días críticos*. Así pues, la originalidad de *Lógica borrosa* no está, pese a algunos virajes sugerentes llevados a cabo, en su temática. Aunque la segunda parte sea más audaz que la primera y el tema amoroso adopte significados más arriesgados que apuntan a otros derroteros hacia los que la obra de Maillard se va a decantar, la virtud que se puede destacar de este poemario se encuentra en otro aspecto. El ritmo del poema alcanza una calidad sólo entreverada antes en *Hainuwele* pero que en *Poemas a mi muerte* y *Conjueros* había decaído. Incluso con respecto a *Hainuwele*, *Lógica borrosa* supone un paso de acercamiento hacia el verso despojado que va a caracterizar la escritura poética posterior de la autora. Y es que en este poemario, Maillard parece por fin dominar el verso en cuanto entidad sonora y trabaja su musicalidad como un elemento dirigido hacia la concesión de sentido. El poema más adecuado para ilustrar esto es una composición resultado de una de las reelaboraciones de la segunda parte, acaso el texto mejor logrado de todo el poemario:

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.  
La lucidez es una chispa, un  
estado de conciencia  
en las multiplicadas estancias  
de la conciencia o que hacen  
conciencia, las estancias  
que se alargan, se prolongan, se  
continúan, y así  
se le llama conciencia  
a aquella continuidad.  
No me fío, no te  
fíes de las estancias,  
se estrechan,  
se acortan,  
se invaden,  
desaparecen,  
la lucidez es un instante  
entre estancias,  
ventanas en la mónada que  
si permanece bajo  
la luz del foco se hace sustancia,  
también ella, y sufre  
las mismas convulsiones.  
Sin embargo,  
sin embargo,  
sin embargo... lo  
que intuyo ahora  
se borrará mañana,  
luego,  
ahora,  
apenas se haga pensamiento,  
conciencia: estancia. Atrapamos  
la sensación que invade las entrañas,  
muy abajo,  
muy adentro,  
muy homogénea, la atrapamos  
y la hacemos eso: “sensación”,



la nombramos,  
la describimos... la perdemos. Ya  
no es ella, ya no es eso, ya no es.  
Aún está allí pero  
no es lo que digo,  
lo es apenas,  
no es lo que oís,  
no es eso, no  
os fiéis,  
no me fíes,  
no te fío.

De nuevo cae la tarde,  
mengua la luz.  
Los colores del otoño vienen del oeste,  
decía aquel poeta chino.  
El mundo está en mí.  
No me apartaré.  
Acojo todos los colores, el  
estío dentro de mi otoño,  
porque sé que no  
hay fin, que no habrá término.  
Todo comienza y termina en mí.  
Yo soy el infinito proyecto de mí misma  
por encima de mí  
me sobrevuelo. (2002: 33-35)

El verso se fragmenta. Se desgajan los verbos de sus pronombres reflexivos (“no me / fío”) o de sus atributos (“nada es / permanente”); se desbrozan los adverbios de los sintagmas que acompañan (“Menos / lo es la palabra”, “Esto / tampoco”); se deshilachan los sujetos de sus acciones (“quien / dice”). Asimismo, el verso corto, fugaz y a trompicones despliega, gráficamente, una representación visual de lo que la escritura dice. La estructura poemática de los versos, es decir, su disposición textual, constituye una traducción representacional del sentido semántico que elabora. Los versos, a saltos y a trompicones, registran las modulaciones de la mente y su rápida e ilusoria sucesión. Este tratamiento del verso sí es una anticipación, en la obra de Maillard, de la voz poemática de otros libros cruciales como *Husos* o *Hilos*.

Así pues, en *Lógica borrosa* la autora realiza un retroceso en el uso de la estructura díptica, puesto que no extrae de ella el sentido desdoblado que en *Poemas a mi muerte* o *Conjurios* había logrado. Utiliza las dos partes como habitualmente se hace en los poemarios. Las secciones sirven para agrupar poemas a partir de alguna excusa organizativa. En el caso de *Lógica borrosa*, esta excusa no es otra que la procedencia de

los poemas: la primera parte reúne textos escritos para la ocasión y, la segunda, reelabora poemas a partir de prosas de *Filosofía en los días críticos*. Estos últimos, como también sucede en *Conjuros*, son los que esencialmente se salvan del análisis crítico. El resto de poemas poco ofrecen. Muestran el camino de errores y aprendizaje de Maillard por la escritura. En este sentido, un juicio extremo podría considerar que tanto *Lógica borrosa* como *Conjuros* podrían ser libros prescindibles, puesto que aquello rescatable procede y se encuentra ya en otra escritura precedente. Estoy de acuerdo con esta afirmación salvo por un matiz: el trabajo con el verso que tanto en la segunda parte de *Conjuros* como en la segunda sección de *Lógica borrosa* Maillard lleva a cabo es, en mi opinión, digno de ser rescatado y valorado. Este tratamiento no sólo evidencia que la autora le ha tomado las medidas al verso sino que prefigura, además, el recorrido retórico que el lenguaje va a experimentar en la escritura de Chantal Maillard.

#### 1.4. *Habitando un pliegue. El viaje hacia lo neutro*

Viajar es relativizar, desterritorializar, desidentificar. [...] Cada viaje ahonda en la extrañeza, en la erradicación de lo supuesto, todo aquello que no cuestionamos y sostiene la vida de todos los *mí* que se agrupan en el *nos*. (2005a: 96)

Viajar, según esta acepción, es el cometido de la escritura en *Benarés*. Incluido en la edición de 2005 de *Diarios indios*, este cuaderno escrito entre 1998 y 1999 “es, cronológicamente, la continuación de *Filosofía en los días críticos*” (Maillard, 2005a: 13). El viaje de Maillard a India, donde escribe este diario, representa un punto de inflexión en su trayectoria literaria y vital, puesto que éste es un viaje de conocimiento o, más especialmente, de autoconocimiento. Durante su estancia en India, Maillard modifica su percepción del mundo: advierte los resortes del sistema perceptivo a través del cual elabora la realidad y los observa. Así pues, India supone para la autora, no tanto el descubrimiento de un mundo, sino más bien la capacidad de deconstruirlo, dinamitarlo y seguir viva. Y así lo recoge la escritura de *Benarés*.

Dividido en dos partes, se podría afirmar que este cuaderno es un diario de viaje pero no porque refleje un desplazamiento físico. Ciertamente, esta circunstancia es tan sólo el

detonante para otro viaje: una travesía por la mente, por los recovecos de la percepción y su *modus operandi*. *Benarés* es un libro de viaje que no cuenta un viaje, o sí: el viaje de quien deja de observar la realidad que tiene frente a sí para observar cómo la mente la percibe, analiza y representa. Un viaje, pues, pero por los mecanismos mentales que *construyen* nuestra realidad. Las dos secciones en que se divide *Benarés* ensartan este giro que va de la observación del mundo a la observación de la percepción del mundo.

La primera parte, titulada *48 Ghats*, reúne textos breves escritos en los ghats de Benarés, las escalinatas que llevan al Ganges. Maillard, aunque en un principio se propuso ser sistemática y escribir una nota para cada uno de estos enclaves, finalmente no cumplió la totalidad del recorrido “en parte por la conciencia del absurdo de seguir con el ejercicio de masoquismo que aquello suponía dada mi terca voluntad de permanecer, esta vez, con mi atuendo occidental y en actitud de paseante muda y solitaria” (Maillard, 2005a: 51). El motivo por el cual Maillard afirma haber dejado inacabado su proyecto inicial es muy sintomático. Su actitud de *paseante muda y solitaria*, un gesto interpretado como una agresión viniendo sobre todo de una mujer occidental en un momento en el que las fuerzas nacionalistas gobernaban en India, es además la pista para entender la propuesta estética de la autora en la primera parte del cuaderno. Maillard, tensando el movimiento que realizaba el sujeto en *Hainuwele* y *Poemas a mi muerte*, se propone ahora no tanto recuperar en su voz otras voces, sino mitigar su propia voz, transparentarse y que las cosas, la realidad observada, transluzca tal cual es. La autora procura un juego de prestidigitación: desaparecer para que sus ojos vean la realidad y no una realidad velada por su subjetividad perceptiva; su voluntad es alcanzar una mirada neutra:

Un perro tuerto se rasca y me mira. Me mira, rascándose, con su ojo tuerto. Me mira y no me extraña. Le miro y no le extraño. El perro se va: me desertiza. (2005a: 59)

La mirada del otro –en este fragmento es la de un perro– concede cuerpo y sentido a la mirada de la autora. Y viceversa. El ser no es aquí un ente preexistente; al contrario, la conciencia de estar en el presente sólo se adquiere a través del contacto con otra mirada. Maillard es un espejo.

La segunda parte de *Benarés*, titulada *Diario de Benarés*, registra un vuelco. Aunque en algunos textos todavía se advierte la voluntad de una observación objetiva (“Dejar que la realidad transcurra ante ti. Aquietarte. Desde la quietud, observar el

movimiento”, 2005a: 72), progresivamente, la mirada del observador, identificada siempre con una voluntad de neutralidad, cambia el foco de observación. Ahora no mira hacia fuera sino hacia adentro. La mirada se observa a sí misma mirar:

Más allá del observador: el camino. El observador no es la otra orilla, la otra orilla está más allá del observador y de lo observado. El observador no es sino la misma orilla, aunque desdoblada.

El observador es aquel que me mira siendo, deseando, ocupada en la tarea de ser. El observador puede sonreír mientras lloro al intentar vanamente alcanzar lo que quiero y no baja la guardia cuando lo consigo. Me observa en la tristeza y también, a veces, en el gozo. El observador está al otro lado, pero también del lado en el que estoy. Su distancia pertenece al mundo de las diferencias. Él no juzga, pero su observar le distingue. No se identifica con los seres o las cosas que deseo ni con ninguno de mis estados de ánimo, pero él es parte del juego de la conciencia.

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. (2005a: 74)

El observador es un desdoblamiento, un pliegue, un siamés. El observador, como explica Maillard, se ubica en el yo pero a la vez está fuera, observando ese mismo yo. Simultáneamente es sujeto y objeto de sí mismo. Es un estado mental o *parte del juego de la conciencia*, una variedad emocional, quizá más precisamente, la ausencia de emociones con las que el yo se identifica y se construye como sujeto. El viaje que recoge la escritura de la segunda parte de *Benarés* es el de la progresiva pérdida del yo en ese particular envés de la mente: el observador.

La atención pura enfoca la conciencia y observa el yo, esa particular modalidad mental que siente, piensa y se identifica con esos estados. Si Maillard procura observar su propio yo y para esto requiere situarse mentalmente en la estancia del observador, entonces, y progresivamente, el observador se convierte en el modo mental más frecuentado. Este modo es, precisamente, la ausencia de modos, una neutralidad pasmosa. Es así como el yo, que vive en perpetua tensión transitando estados y que es contemplado desde la imparcialidad del observador, se diluye, desaparece: la mente habita el pliegue del observador, la modulación de la ausencia de modulaciones. De ahí que Maillard escriba:

Ésta es la escritura de un muerto lúcido. Un muerto que contempla con cierta nostalgia la vida que le ha abandonado. (2005a: 77)

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. (2005a: 78)

Vine aquí con mi hueco. Vine montada en mi ausencia. De repente, el vehículo desapareció. Me encuentro andando con las patas de los búfalos, con la única pierna del tullido, con las tres patas del perro y con su sarna y algo realiza por mí las funciones del cuerpo, sin mí. (2005a: 80)

El yo ha desaparecido. El observador es el estado mental permanente.

A diferencia de los poemarios ya estudiados, en *Benarés* Maillard llega a una escritura madura. De hecho, es uno de los libros más logrados y penetrantes de toda su obra. Una escritura inaudita dentro de la diarística española lleva al lector a espacios y momentos de gran lucidez y desconcierto literario así como epistemológico. Sin saberlo, al inicio de la lectura, se embarca, él también, en un viaje del que no es posible salir indemne. *Benarés* no sólo recoge el periplo de Maillard. Quien lea sus páginas inicia un camino de aprendizaje (sobre todo de desaprendizaje) en el cual se sentirá necesariamente impelido a preguntarse qué es eso que llamamos mente, cómo percibimos la realidad a través de ella y, en definitiva, qué hay bajo esta palabra tan familiar y extraña que pronunciamos irremediabilmente: yo.

La división en dos partes del libro refleja dos estadios de una misma figura, la del observador. En la primera parte, el observador trata de anular las distorsiones mentales que nublan y vierten cortinas conceptuales y emocionales sobre la realidad observada; trata, por tanto, de encontrar una mirada neutra y objetiva de la realidad. La escritura se convierte en un pincel de situaciones, acontecimientos y momentos captados y representados sobre el papel. En la segunda parte, el observador procura captar, con esa misma objetividad, cómo operan y discurren, se forman y transforman los mecanismos mentales. La escritura ahora emplea un registro documental que da cuenta de los espasmos y sacudidas de la mente, es un sismógrafo de la conciencia. *Benarés* es un diario doble: está desdoblado en dos partes y, a su vez, muestra los entresijos de un desdoblamiento: el del observador, una membrana entre el yo y la conciencia fuera del yo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Por su relevancia desde la perspectiva del desdoblamiento y la repetición, el observador será el protagonista del segundo capítulo de esta tesis.

## 2. *Matar a Platón* y el acontecimiento como epistemología o las espirales nos hablan

Escrito en 1998, aunque publicado en 2004, año en el que Chantal Maillard obtuvo con este poemario el Premio Nacional de Poesía, *Matar a Platón* es un libro formado a su vez por dos libros. Distintos en apariencia, una lectura atenta desvela, no obstante, que *Matar a Platón. V.O. titulada* y *Escribir* –títulos de las dos partes– se deben entender como dos libros independientes pero íntimamente relacionados. Funcionan de manera autónoma, si bien es cierto que uno y otro son dos maneras de decir lo mismo, dos voces poéticas para sostener una idéntica voluntad estética. El punto de unión es el acontecimiento.

### 2.1. *Esto es un acontecimiento, pero ¿cómo decirlo?*

*Matar a Platón. V.O. titulada* está formado por 28 poemas que originan un artefacto poético que se acerca, transgrede y subvierte los conceptos del pensamiento platónico para, en su lugar, generar un dispositivo donde cobran carta de naturaleza la imagen, el simulacro, la autoconciencia del juego, las intertextualidades, los guiños metadiscursivos, el sujeto transformándose en *ser-aconteciendo* y la inmediatez sin fondo para tocar aquí y ahora. En este sentido, la primera parte o el primer libro del díptico es un ejercicio de tesis –casi un manifiesto– que apela a una recepción intelectual al modo en que lo hacen las obras de vanguardia. Tomando la forma de un collage de la estética posmoderna sobre la que autores como Baudrillard, Vattimo, Lyotard, Nelson Goodman, Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze o Derrida, entre otros, han teorizado, el poemario pretende mostrar un acontecimiento, anunciado en el primer verso del primer poema: “Un hombre es aplastado” (que, por cierto, es una cita extraída de *El pliegue* de Deleuze, 1989: 101). El resto de poemas son intentos, desde perspectivas, espacios, situaciones y subjetividades distintas, de captar y decir la singularidad de ese instante. De ahí que la escritura en ocasiones sea descriptiva, otras analítica, a veces irónica –consiguiendo aquí el registro irónico que en poemarios anteriores Maillard no había logrado– o macabra, tierna, cercana al ritmo del verso en algunos momentos y al de la prosa en otros, a veces próxima a un tono filosófico, otras

a uno más poético... En definitiva, la escritura de la primera parte de *Matar a Platón* es híbrida, está interconectada y configura una enorme retícula. Es un poemario *aleph* o, lo que es lo mismo, un texto, una red saciada de múltiples conexiones, bifurcaciones y mapas entrelazados. ¿Qué motiva a Maillard a crear este palimpsesto vivo? Precisamente lo que ya se ha mencionado: el acontecimiento.



Fotograma de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1966), de Jean-Luc Godard.

En el film *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1966), Jean-Luc Godard presenta retazos de la vida de Juliette, una ama de casa joven que vive en el extrarradio parisino con su marido y dos hijos pequeños. Una vez por semana, Juliette va a la ciudad donde ejerce la prostitución con el objetivo de ahorrar algún dinero y concederse caprichos que le permitan escapar de la monotonía sin alicientes en que se ha convertido su vida. Éste podría ser un resumen del argumento. Pero la película no se limita a desarrollar una sinopsis. Transgresor y provocativo, Godard ensaya una amalgama de registros, situaciones, contextos, imágenes, reflexiones que dinamitan el concepto clásico de relato y de ficción. *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, como otros films de la misma etapa del director, es una anti-película, del mismo modo y por idénticos motivos que *Matar a Platón* es un anti-poema.

El film se inicia con algunos planos generales donde maquinaria de construcción realiza sus funciones. La ciudad crece y se convierte en un monstruo de asfalto. Surgen enormes barrios dormitorio. La antítesis de una casa. El hogar es ahora un espacio carcelario, reducido y repetido. La despersonalización. La clase obrera. El nombre hoy de la esclavitud. Trabajarás y tendrás un sueldo. Creerás que eres independiente. Pero tu dinero alcanzará tan sólo para que sobrevivas. Una herramienta del estado. Del capital. El dinero que ganas, tu jornal, tan sólo te mantiene con vida para que sigas trabajando y produciendo, para que consumas también. La dignificación por el trabajo es un concepto agrietado. Una falacia. Y un eufemismo. La forma que la esclavitud ha tomado en las sociedades occidentales contemporáneas. En palabras de Godard:

Para vivir en la sociedad parisina actual, uno se ve forzado, al nivel que sea y en el grado que sea, a prostituirse en una u otra manera, o incluso según las leyes que recuerda a las de la prostitución. (2010: 63)

Y eso hace la protagonista de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Se prostituye. Como las excavadoras, las grúas y camiones: construir ¿para qué? ¿Construir para perpetuar el proceso de desarraigo y vaciamiento? Entonces, tener hijos, trabajar, construir: ¿para qué? Nuestra relación prostituida con el estado y con los grupos fácticos de poder consiste en eso. Perpetuamos el sistema, jugamos un papel de piezas en el engranaje a cambio de un sueldo que revierte finalmente y de nuevo en el propio sistema.

Además de señalar esta situación que en la década de los 60 en París y otras metrópolis era una realidad en auge, Godard también lanza flechas hacia otras direcciones. ¿Quién es realmente la protagonista? ¿Quién actúa en el film? Esta pregunta surge inevitablemente cuando, al principio de la película, el cineasta presenta mediante una sucesión de planos repetidos a Marina Vlady y Juliette Jeanson. La burbuja de la ficción estalla. Por una parte, desvelar en el personaje (Juliette) a la actriz intérprete (Marina) es un modo de pactar con el espectador otra forma de visionado. Esto es mentira, nos dice. Aunque quizás, más que apuntar a la construcción ficticia del film, Godard dispara y muestra la ficción de la realidad. De lo que llamamos realidad. ¿Es realmente ese rostro Marina Vlady? ¿Quién es Marina Vlady? ¿Quién es el rostro que vemos?





Marina y Juliette. Ni una ni otra. Y las dos a la vez. Muchas a la vez:

Todo se puede meter en una película. Todo se debe meter. Cuando me preguntan por qué hablo o hago hablar de Vietnam, de Jacques Anquetil, de una señora que engaña a su marido, remito a la persona que me plantea esa pregunta a su cotidianidad habitual. Todo está ahí. Y todo se yuxtapone. (Godard, 2010: 63)

Más que yuxtaponerse, se superpone. Todo está íntimamente relacionado, interconectado, unido. *Yo era el mundo y el mundo era yo*, dice la voz en off de Juliette. ¿Y cómo hacer, entonces, para decir mediante el lenguaje (cinematográfico, literario) esa simultaneidad? ¿Cómo conseguir que la palabra y la imagen ofrezcan la red de relaciones que finalmente es el *mundo*, que finalmente es el *yo*?

En *Dos o tres cosas que yo sé de ella* y *Matar a Platón* se advierte una idéntica búsqueda epistemológica y estética. El lenguaje es un sistema de categorizaciones, por tanto, un método de clasificación y reducción de la realidad a concepto. La tensión es la misma: expresar con el lenguaje lo que el lenguaje anula. Llegar con el lenguaje más allá del límite marcado por su naturaleza. Hacer de los conceptos palabras móviles. Independientemente de las distintas tramas en torno a las que giran la película y el poemario, ambos comparten una misma temática: el lenguaje.

Godard y Maillard apuestan por vías de escape paralelas. La multiplicidad de registros, intervenciones, géneros, planteamientos, digresiones y manipulaciones convierten sus trabajos en obras caleidoscópicas, donde el desdoblamiento y la repetición son los mecanismos de impulso y también la sintaxis que teje el encadenamiento de las secuencias visuales y escritas.

Y ¿por qué la repetición? ¿Por qué el desdoblamiento? En una escena, Juliette dice: *No, ningún acontecimiento se vive por sí mismo. Siempre se descubre que depende de su entorno.* Un acontecimiento depende de lo que le rodea, de otros hechos, acciones y circunstancias. Un acontecimiento, ciertamente, es esa relación de dependencia de las cosas, la naturaleza condicionada, es decir, ligada e interrelacionada de las cosas con las cosas. Sostiene Deleuze:

El acontecimiento es una vibración, con una infinidad de armónicos o de submúltiplos, como una onda sonora, una onda luminosa, o incluso una parte de espacio cada vez más pequeña durante una duración cada vez más pequeña. Pues el espacio y el tiempo no son límites, sino las coordenadas abstractas de todas las series, ellas mismas en extensión: el minuto, el segundo, la décima de segundo... Podemos entonces considerar un segundo componente del acontecimiento: las series extensivas tienen propiedades intrínsecas (por ejemplo, altura, intensidad, timbre de un sonido, o tinte, valor, saturación del color), que entran por su cuenta en nuevas series infinitas, convergiendo aquéllas hacia límites, y constituyendo la relación entre límites una conjunción. La materia, o lo que ocupa el espacio y el tiempo, presenta esas características que determina cada vez su textura, en función de los diferentes materiales que forman parte de ella. Ya no son extensiones, sino, como hemos visto, intensiones, intensidades, grados. (1989: 102-103)

Según Deleuze, un acontecimiento presenta cualidades sonoras y no matéricas. La materia, en un acontecimiento, deja pues de entenderse como una entidad estable. Por el contrario, los objetos, el espacio y el tiempo se conciben como un mismo magma. El objeto, lo que llamamos objeto, es tal porque está relacionado con el tiempo y el

espacio. Entonces, es tal por su particular interrelación en este instante con lo que le rodea. Es una transición. Es ahora. Pero en el nuevo ahora, que ya ha reemplazado al anterior, es distinto. El contexto ha variado. Y si el contexto lo constituye, el objeto también se ha transformado. Este enfoque elimina finalmente la separación entre objetos. La materia no está aislada. Es un haz de *intensidades, grados*, como decía Deleuze, esto es, modulaciones, declinaciones, oscilaciones, movimiento. Aquello que llamamos objetos son los tonos visibles de la melodía que toda la materia está cantando.

La realidad, vista como un constante acontecimiento, es un conjunto de series infinitas, una infinita serie de instantes cuyo mecanismo de unión y relación, el pegamento o conjunción es la repetición y, en la repetición, la diferencia. La realidad como acontecimiento genera una gramática repetida, reticular y serial. Esto se debe a la distancia que se abre entre el lenguaje (herramienta lógica) y el acontecimiento (instante holístico). ¿De qué modo es necesario deformar el lenguaje para que exprese la malla de sucesos simultáneos que acontecen? ¿Qué lenguaje dice un acontecimiento? En la tradición oriental y, en particular, en el budismo zen japonés la respuesta es inminente: el haiku. Pero en Occidente la relación con el lenguaje, los sistemas filosóficos que han reflexionado en torno a él y, en definitiva, todo nuestro corpus cultural ha decantado nuestra relación con las palabras hacia otros derroteros. ¿Es posible escribir haikus en Occidente? ¿Podemos aproximarnos a la realidad desde esa mirada?

## 2.2. Serialización y acontecimiento

En la presentación de una antología<sup>6</sup>, la poeta norteamericana Mary Jo Bang explicaba que en un curso de fotografía al que asistió como alumna el profesor instó a sus estudiantes a fotografiar un mismo objeto más de cien veces. La repetición excesiva del gesto obligaba a buscar ángulos insospechados. La búsqueda implicaba, finalmente, la obtención de una serie de instantáneas de un mismo objeto tomadas desde lugares y puntos de conexión con otros elementos o circunstancias que acababa menoscabando la identidad del propio objeto fotografiado. Si una misma cosa puede ser vista desde tantos lugares ofreciendo en cada visión un aspecto distinto debido a las diferentes

---

<sup>6</sup> La presentación de *El claroscuro del pingüino* (Kriller71 Ediciones) se celebró el 21 de mayo de 2014 en la librería La Central del Raval, en Barcelona.

correspondencias que entabla con su entorno, entonces, ¿qué imagen corresponde con la *verdad* de ese objeto? O como preguntaba la voz en off en la película de Godard: *¿Dónde se halla la verdad? ¿De frente o de perfil?*

Es la misma cuestión que subyace en los experimentos narrativos de Georges Perec en *Tentativa de agotar un lugar parisino*<sup>7</sup> o en el guiño cinematográfico que años más tarde realizó Paul Auster en el guión de *Smoke*. Perec, cronista de la realidad más inmediata, anota todo lo que observa desde distintos lugares de la Place Saint-Sulpice de París durante dos días de octubre de 1974. El resultado es un conjunto de anotaciones-río que pese a la necesaria consecución temporal de la escritura se perciben como un todo simultáneo, una avalancha de situaciones, movimientos, gestos, circunstancias y anécdotas:

Varias decenas, varias centenas de acciones simultáneas, micro-acontecimientos, cada uno de los cuales implica posturas, actos motores, gastos específicos de energía [...].

No hay nadie en la parada de autobuses. Un 63 pasa. Un 96 pasa. [...]

Un ciego que viene de la rue des Canettes pasa delante del café; es un hombre joven, con un paso bastante seguro.

Un 86 pasa.

Dos hombres con pipas y carteritas negras.

Un hombre con carterita negra sin pipa.

Una mujer con saco de lana, risueña.

Un 96.

Otro 96.

Hay una camioneta de funebrero delante de la iglesia.

Pasa un 96.

Gente que se reúne delante de la iglesia (¿reunión del cortejo?)

Un 87. Un 70. Un 63.

Rue Bonaparte, una mezcladora de hormigón naranja.

Un pero basset. Un hombre de moñito. Un 86.

El viento mueve las hojas de los árboles.

Un 70. [...]

La gente del entierro entró en la iglesia. [...]

En un magnífico conjunto, las palomas giran sobre la plaza y vuelven a posarse sobre la canaleta del ayuntamiento.

Hay cinco taxis en la parada de taxis.

Pasa un 87, pasa un 63.

La campana de Saint-Sulpice se pone a tañer (el rebato, quizás) [...]

Otra vez las palomas giran sobre la plaza. [...]

---

<sup>7</sup> Este libro se enmarca en la serie *Tentative de description de quelques lieux parisiens* que reúne los volúmenes *Guettées*, *Vues d'Italie*, *La rue Vilin*, el texto radiofónico *Tentative de descriptions de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* y *Allés et venues rue L'Assomption*.

Un cura que vuelve de viaje (hay una etiqueta de compañía aérea que pende de su bolso).  
Un chico desliza un modelo de coche a escala sobre el vidrio del café (ruidito).  
Un hombre se detiene un segundo para decir buen día al perro gordo del café, pacíficamente extendido delante de la puerta. [...]  
Una camioneta de correos.  
Un chico con un perro.  
Un hombre con un diario.  
Un hombre que tiene una gran "A" en su pulóver.  
Un camión "Que je-sais?": «La colección "Que je-sais ?" tiene respuesta para todo». [...]  
Saca de la iglesia las coronas mortuorias.  
Son las 2 y media. (1992: 16 y 28)

La afirmación que hace Perec al inicio del texto citado sirve para entender el sentido de *Tentativa de agotar un lugar parisino: captar micro-acontecimientos*, dice el autor. El resultado es una sucesión de instantes, fotografías con palabras que, yuxtapuestas, sugieren movimiento. Y no sólo eso, sugieren la sincronía e interdependencia de todas esas acciones. Cada una de las frases que enhebra Perec en su narración funciona como un pequeño haiku.

*Smoke* (1995), dirigida por Wayne Wang y cuyo guión es de Paul Auster, es una película sin especiales usos del lenguaje cinematográfico ni inéditos requiebros en la trama. Sin embargo, en este film convencional destaca un detalle extraordinario. Auggie es el propietario de un estanco en Brooklyn. Desde hace quince años fotografía cada día a las ocho en punto de la mañana la misma esquina, la que ve desde su puesto de trabajo. Idéntico ángulo. Cada día. Durante quince años. Guarda las fotografías en álbumes. Nunca se las ha mostrado a nadie, hasta que una noche invita a uno de sus clientes más habituales, Paul Benjamin, a su casa. Le muestra todas las instantáneas. Y dialogan:

Auggie: Éste es un archivo de mi pequeño lugar.

Paul: Es sobrecogedor.

A: No lo entenderás si no vas más despacio, amigo mío.

P: ¿A qué te refieres?

A: Vas muy deprisa. Ni siquiera miras las fotos.

P: Pero si son todas iguales.

A: Son todas iguales, pero cada una es diferente de la otra. Tienes días despejados y días oscuros. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días entre semana y fines de semana. Tienes a gente con abrigos y con chaquetas y tienes a gente en camiseta y shorts. Algunas veces la misma gente, otras diferente. Y a veces la gente diferente se vuelve la misma, y los mismos

desaparecen. La tierra gira en torno al sol, y cada día la luz del sol cae sobre la tierra en un ángulo diferente.

P: ¿Más despacio, eh?

A: Es lo que recomiendo. (13'10'' a 14'39'')



Auggie, fotografiando la misma esquina de la misma calle durante quince años, en *Smoke*.



Las fotografías de Auggie (que acaso podrían ser de Perec).

Cada fotografía es un instante único. Pero lo más sorprendente es la relación que entre esos instantes irreductibles se advierte. ¿Cuál de esas fotografías muestra realmente el lugar que se ha retratado? ¿Qué imagen ha captado la esencia de ese rincón del mundo? Ninguna y todas. Lo que ese lugar *es* se traza en la relación que se enhebra entre todas las fotografías: la red de correspondencias, la malla de múltiples diferencias en la prácticamente idéntica repetición: el desplazamiento que se opera en cada repetición. Ahí, en esos vínculos invisibles, vínculos de humo que el título de la película

sugiere, en lo que no se puede tocar, se halla lo común, lo que compartimos, lo que ocurre entre las personas: el acontecimiento.

Por eso, para expresarlo, para decir la suma de infinitas conexiones que en un instante se producen, conjunto indecible de manera simultánea (¿cómo decirlo todo a la vez?), para decir que no podemos decirlo todo a la vez pero que la realidad es abierta, inapresable por una única palabra, intraducible a una única imagen, que esto sucede y esto y esto y esto, para decirlo todo mediante el lenguaje que reduce a concepto, entonces hay que decirlo muchas veces, repetirlo y, en cada repetición, sondear lo distinto, alcanzar el desajuste: no círculos, sino espirales. En Occidente, no sabemos escribir haikus. Repetimos, volvemos a decir, para señalar una imposibilidad del lenguaje, para cruzar el límite del lenguaje con el lenguaje, para mostrar la lógica que rige el lenguaje y su tope: las palabras nos hacen ver el mundo en bloques, formas cerradas, círculos. Pero si el mundo fuera el movimiento de esos bloques, la perpetua des-solidificación de las cosas en cuanto se constituyen como cosas, el tránsito, la transformación, en ese caso, la repetición, increíblemente, es el mecanismo para mostrar que la identidad es una idea creada. Repetir una palabra, repetir una fotografía, repetir una filmación es comprobar que la repetición *estricto sensu* no se consigue. La repetición es la marca del tránsito, la marca de la diferencia. Lo que en Oriente se expresa en un único trazo lingüístico (el haiku), en Occidente toma la forma de la permutación, el signo repetido, perdido en su sucesión, deformado en las series que captan su movimiento, su ser como flujo, no ser, su estar como devenir. Lo que las palabras no dicen se dice finalmente con las palabras, de un modo muy particular: se dice al decir que nunca se podrá decir.

### 2.3. Mapas conectados

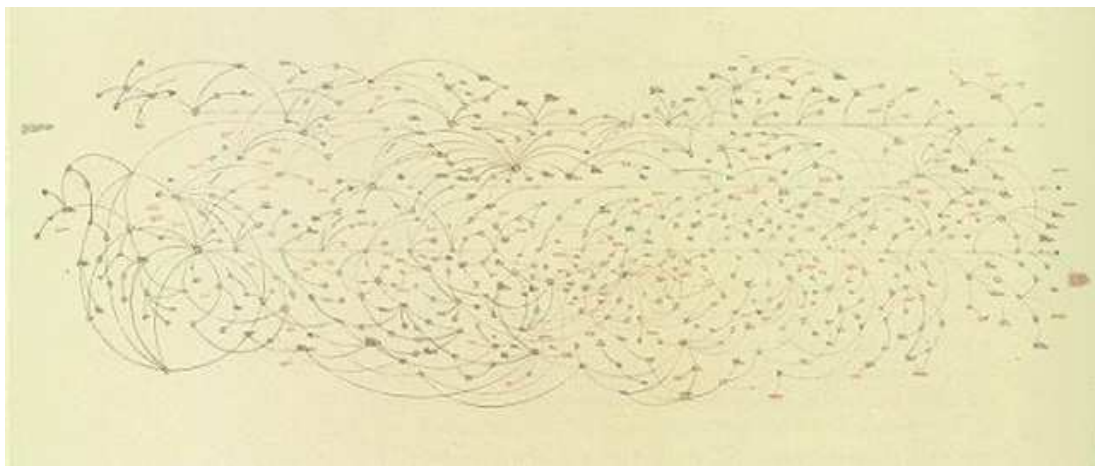
En uno de sus cuentos más conocidos y alucinantes, escribe Borges:

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se

aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (2005: 479)

Borges se anticipa, en este relato de *Ficciones* (1944), a ciertas teorías cosmológicas actuales que postulan la existencia de universos múltiples y paralelos, y, al mismo tiempo, recupera las ideas que Vasubandhu, en el texto budista indio *Comentario al Tesoro de la doctrina* (*Abhidharmakośa-bhāṣya*, s. IV o V), sostiene acerca de la convivencia simultánea de innumerables mundos.

Un acontecimiento responde a la misma estructura que presentan las propuestas cosmológicas citadas: “abarca *todas* las posibilidades”, como decía Borges del libro de Ts’ui Pên. Y es que dicho libro, si existiese, como las teorías científicas sobre el universo, si así fueran, no designarían más que acontecimientos continuos. De hecho, sobre el particular manuscrito de Ts’ui Pên se dice que “es un acervo indeciso de borradores contradictorios” (Borges, 2005: 476). Es lo esperable. Utilizar la lógica conceptual de las palabras para captar la lógica simultánea del acontecimiento implica una intrínseca contradicción. ¿Cómo fijar algo que, por definición, es inasible? La dirección única explota. En un acontecimiento, la relación causa-efecto se desactiva. Una gigantesca tela de araña es nuestro escenario ahora.



*BCCI-ICIC-FAB, c. 1972-91 (4th Version), 1996-2000, de Mark Lombardi.*

Mark Lombardi nació en 1951 en Manlius, una ciudad cercana a Nueva York. Estudió historia del arte y trabajó como documentalista de exposiciones. Más tarde, fue contratado por la Biblioteca Pública de Houston. Estos empleos le permitieron estar en íntimo contacto con fuentes de información de la actualidad. Lombardi investigó ficheros, diarios y todo tipo de documentos públicos y con ello generó un archivo que



superaba las 14.000 entradas. En la década de 1990, tras años de pesquisas y acumulación de datos, el artista utilizó todos esos materiales para elaborar sus “estructuras narrativas”, murales inmensos en los que los puntos de información, nombres o hechos concretos, aparecen ligados a una serie infinita de otros nombres, hechos y acciones. Lombardi teje redes que plasman las complejas relaciones ocultas entre las fuerzas políticas, económicas y sociales. Los mapas desdoblados y multiplicados son radiografías que descubren cómo funcionan los mecanismos de poder en el mundo globalizado. Lombardi dibuja acontecimientos. Y esos acontecimientos son, hoy, la forma que adoptan las corrupciones políticas, los escándalos financieros, el tráfico de drogas o el terrorismo. José María Parreño, en un interesante estudio sobre la obra del artista, apunta:

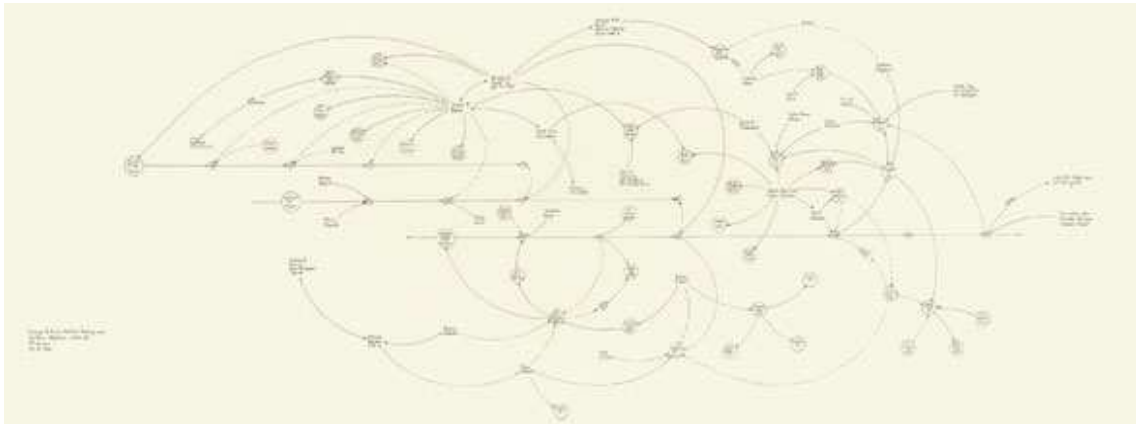
Lombardi trata de hacer visibles una serie de rasgos del poder contemporáneo (fluidez, nomadismo, extraterritorialidad...) [...]. No podemos dejar de pensar en la carga, voluntaria o involuntariamente irónica, de estas obras. Mientras que su apariencia es la de desarrollos arquitectónicos, mapas estelares o flores imaginarias, su contenido es una información que, sin más indicaciones, se convierte en denuncia. Su prístina elegancia visual contrasta con las oscuras tramas financieras que representan, que conectan figuras públicas con delincuentes y funden cuestiones de estado con intereses personales. No se puede captar de un solo vistazo la complejidad de estas estructuras, que abarcan el planeta y que miramos una y otra vez, fascinados no tanto por sus valores estéticos como por la necesidad de conocer los sorprendentes vínculos que encontramos en ellas. Baste decir, como anécdota, que tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, investigadores del FBI acudieron al Whitney Museum para examinar de cerca algunos de los dibujos de Lombardi<sup>8</sup>. (2008:49)

El 22 de marzo de 2000, Lombardi fue hallado muerto en su casa. Se consideró un suicidio, aunque algunas voces apuntaron al asesinato. No se investigó. En algunos museos, no demasiados, los pictogramas de Lombardi, sus acontecimientos cartografiados, las innumerables flechas, círculos, guiones, puntos, corchetes, llaves que parten de nombres como Bill Clinton, Ronald Reagan, George Bush, Osama Bin Laden o Sadam Hussein se entrelazan con guerras, robos, mafia, usurpación, omisión de obligaciones, corrupción y genocidio. Nombres conocidos relacionados con la guerra de Irán, la venta de armas a Irak o las finanzas del Vaticano. Fotografías dibujadas de los

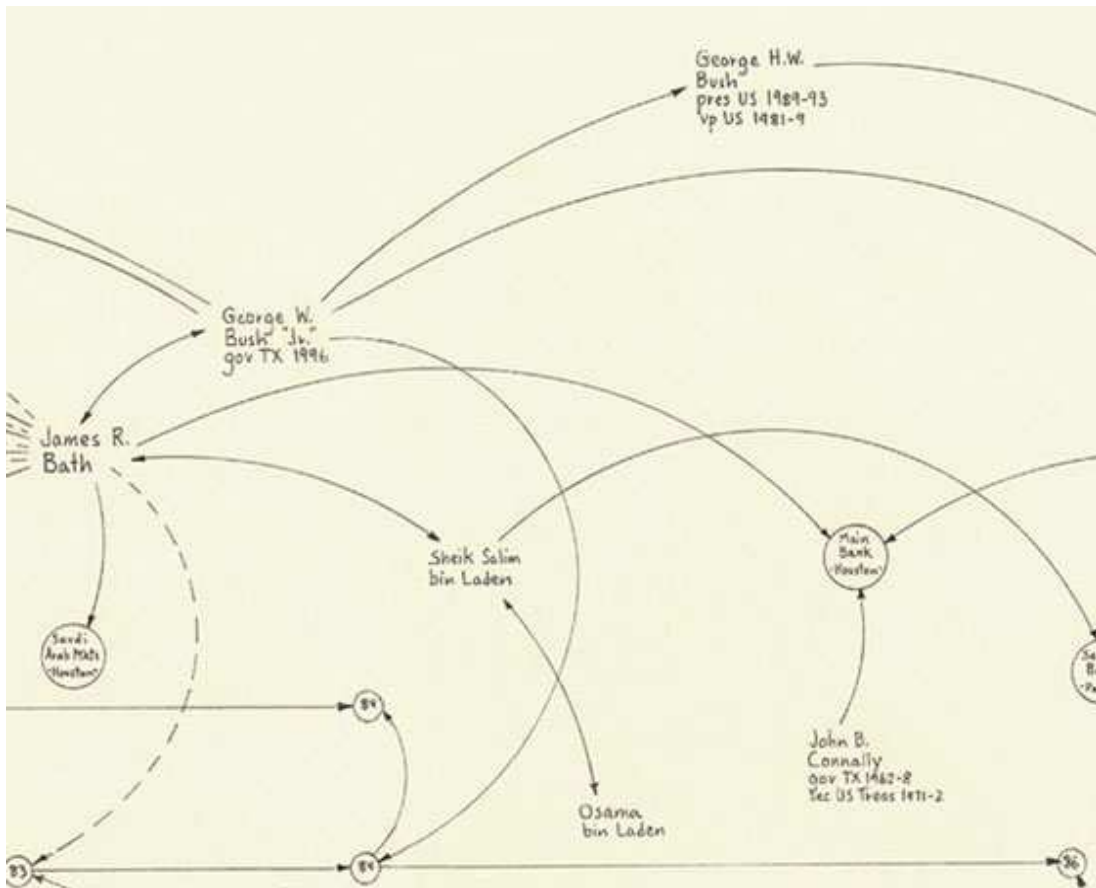
---

<sup>8</sup> Uno de los cuadros que fueron escrutados fue *BCCI-ICIC-FAB, c. 1972-1991 (4th Version)*, reproducido en la página anterior.

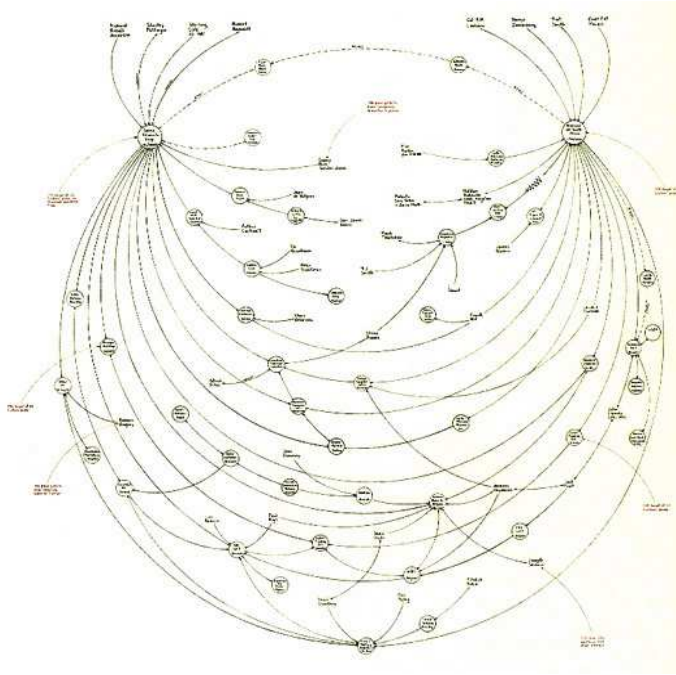
acontecimientos de las últimas décadas del siglo XX y en cuyas redes seguimos viviendo ahora.



George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90 (5th Version), 1999. Éste es uno de los dibujos más famosos de Lombardi puesto que relaciona a la familia Bush con la de Bin Laden en 1997 a través de James R. Bath, un empresario vinculado a la CIA.



Detalle de George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90 (5th Version), 1999.



Gery Bull, *Space Research Corp and Armscor of Pretoria, South Africa*  
c. 1972-1980-*Interconnectedness (5th Version)*, 1999.

Los dibujos de Lombardi son *jardines de senderos* –ilegales, impunes, execrables– *que se bifurcan*. Y así, también, se puede entender el París laberíntico de Godard. Y es que algunas escenas de la película parecen filmadas siguiendo las redes infinitas del artista norteamericano. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, Godard quiere captar con la cámara un acontecimiento, ¿pero cómo?, ¿qué imagen mostrar?, ¿cómo poner frente al espectador el tapiz que “abarca *todas* las posibilidades” de un acontecimiento?

Quizás la secuencia más adecuada para mostrar esto es la que recoge el momento en que Juliette, junto a su amiga Marianne, lleva el coche al taller donde trabaja su marido. La escena es de lo más banal pero lo realmente interesante es cómo Godard decide filmarla. Las imágenes se repiten. Más precisamente: casi se repiten. Vemos cómo el coche entra en el taller. Varias veces. Y aunque parecen iguales unas de otras, si miramos con atención, descubrimos que cada toma es distinta. La cámara graba desde el mismo ángulo pero algo ha cambiado en el plano: las personas de la escena están en lugares diferentes. Godard capta “*todas* las posibilidades” del coche entrando en el taller: registra un acontecimiento.

Y mientras las imágenes se suceden oímos la voz en off del narrador susurrando:

El lenguaje en sí no basta para determinar la imagen con precisión. Por ejemplo, ¿cómo dar cuenta de estos acontecimientos? ¿Cómo mostrar o

decir que aquella tarde, sobre las 16:10, Juliette y Marianne fueron al taller donde trabaja el marido de Juliette? Sentido y sin sentido. Sí, ¿cómo decir exactamente qué ocurrió? Por supuesto, está Juliette, está su marido, está el taller. Pero, ¿son esas palabras, esas imágenes, las que debemos usar? ¿Son las únicas? ¿No existen otras? ¿Hablo demasiado alto? ¿Miro desde una distancia equivocada? (40'17'' a 41'31'')



40'08''



42'07''



42'11''

Otras acciones de esta secuencia se muestran también desdobladas en múltiples prismas. Juliette habla con su marido, pero sólo en una de las repeticiones toca su rostro con la mano:



41'28''



44'09''

Con todo, para decir un acontecimiento no basta con presentar un gesto. Todos los gestos están íntimamente ligados. Un acontecimiento, como escribe Maillard en *Matar a Platón*, es un instante en el que “está el universo entero” y, por eso, “cada ser no participa de su idea sino, al contrario, de todo aquello que él no es. [...] Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento” (2004: 35-45). Es debido a esto que Maillard considera los poemas como “variaciones” (2004: 23) de la imagen que abre el poemario: “Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora” (2004: 13). A partir de aquí, los poemas funcionan como entrecruces del acontecimiento: presentan a los personajes, el lugar, incluso las condiciones climatológicas. Del mismo modo, Godard, a través de la voz en off del narrador y las imágenes que capta la cámara, introduce otros elementos que tejen la trama del instante que la secuencia está mostrando:



Por ejemplo, están estas hojas. Y aunque Juliette no tenga nada de una heroína de Faulkner podrían compararse dramáticamente a las de “Las palmeras salvajes”. También está otra mujer de la que no sabremos nada. No sabremos ni cómo decirlo sinceramente. También está el cielo nublado, con la condición de que gire la cara en vez de mirar fijamente hacia delante, y unas inscripciones en la pared. (40’32’’ a 42’03’’)



41’45’’

Una mujer desconocida forma parte del acontecimiento en el film de Godard. En *Matar a Platón*, se suceden las referencias a los espectadores:

Una mujer temblorosa aprieta  
el brazo de su acompañante. (2004: 27)

[...] El conductor  
se apeó del camión. (2004: 31)

Hay un niño pequeño, desnudo, en el balcón. (2004: 33)

[...] El perro  
es de color canela (2004: 37)

Asimismo, Godard hace referencia al cielo nublado, esto es, al contexto climatológico. Más tarde, incluso, situará la escena en una tarde de otoño. Por su parte, Maillard escribe:

¿Debo añadir que el viento ululaba  
como un perro salvaje  
tras la puerta embestida? (2004: 15)

No es el alba. Tampoco es pueblo ni ciudad,  
es una calle o mejor una esquina  
y huele a suelas calientes de asfalto,

huele a asfalto sediento,

y a neumático. (2004: 36)



42'00''

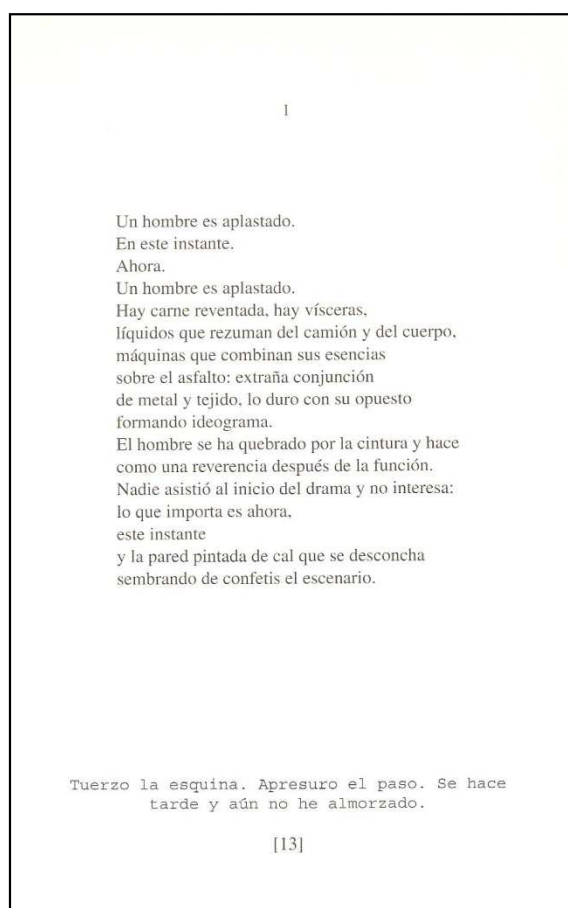
En definitiva, Maillard y Godard exploran idénticas inquietudes mediante sensibilidades artísticas que se abrazan. Entender la realidad como un rizoma o una red implica plantearse cómo expresarlo; implica un cuestionamiento, pues, del lenguaje. De ahí la técnica tan similar que ponen en marcha el cineasta y la escritora. Godard ensarta imágenes casi iguales pero distintas, muestra diversos ángulos, procura que la cámara (como *Perec* con el cuaderno y *Auggie* con las fotografías) lo registre todo. Maillard, por su parte, encadena poemas que funcionan como series pictóricas de un mismo hecho; se propone, como hizo Mary Joe Bang, fracturar el concepto de identidad y que la escritura crezca en el espacio tenso entre la obsesión por fijar la realidad y la realidad inasible. Godard y Maillard filman y escriben acontecimientos. Aunque, quizás, desde la tradición que acoge sus obras, señalan más bien la difícil tarea de captar la realidad múltiple y desdoblada sirviéndose de la única herramienta posible: la representación que implica todo signo lingüístico y visual.

#### 2.4. *Las palabras espirales*

Al inicio de este comentario crítico sobre *Matar a Platón* mencioné que el poemario es un libro doble, formado por dos textos o escrituras a su vez autónomas e independientes. Este particular desdoblamiento está reforzado por otro que ha sido analizado, comentado, examinado y desmenuzado en las últimas páginas: el

acontecimiento. La voluntad de captar mediante signos lingüísticos –por tanto, conceptuales, por tanto, diacrónicos– la realidad entendida como una suma infinita de interrelaciones simultáneas produce finalmente una suma infinita de intentos por captar esa realidad: multiplicadas escenas, largas cadenas de enfoques, situaciones, variaciones y bosquejos. En definitiva, una sucesión de tanteos. *Matar a Platón* es un libro doble cuyo tema central implica que su escritura –al menos la de la primera parte, de la que me he ocupado por el momento– se articule como una serie de poemas autónomos e independientes, como las dos partes que lo tejen<sup>9</sup>. La estructura del libro se reproduce, se desdobra y se repite en la primera de sus partes: andamiaje fractal.

Sin embargo, el juego de espejos no se detiene aquí. De nuevo en la primera parte, *Matar a Platón. V.O. subtitulada*, la trama se bifurca en dos registros. No sólo aparecen poemas, también hay subtítulos, pequeñas frases en prosa que ocupan la parte inferior de la página y que presentan una tipografía distinta de la de los poemas.



Primer poema de *Matar a Platón. V.O. subtitulada*.

<sup>9</sup> La serialidad de los poemas viene indicada, entre otras cosas, por el hecho de que no tienen títulos. Cada uno de ellos está numerado, como ocurre en la mayoría de obras plásticas serializadas.



¿Quién habla en los poemas y quién habla en los subtítulos? ¿Se trata de una misma voz? Un acercamiento a los poemas nos desvela que su cometido es visual, dibujan escenas. Podríamos acaso decir que son el reflejo escrito de los planos de una película. Los poemas funcionan, pues, como el film de un acontecimiento, mientras que, por su parte, los subtítulos parecen ejercer de notas aclaratorias, una suerte de voz en off que – como en la cinta de Godard– explica la génesis de las composiciones:

Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado. Acabo de encontrarme con un viejo amigo. Me ha pedido consejo acerca de unos poemas que está escribiendo. Le ha puesto al libro un título extraño: *Matar a Platón*. Trata de una mujer que es aplastada por el impacto de un sonido, el sonido que hace una idea cuando vibra y se convierte en proyectil. El sonido aplasta a la mujer contra la fachada de una casa. Ése es el tema. Los poemas son variaciones de esa imagen. (2004: 13-23)

En un primer momento todo encaja: el título mencionado en los subtítulos coincide con el del libro que tenemos entre las manos, por tanto, es fácil pensar que estamos leyendo ese mismo libro citado y que, por consiguiente, la prosa nos está explicando su origen al tiempo que está trazando un bucle entre ficción y realidad. Poemas y prosa podrían funcionar, en este sentido, como obra y aparato crítico, en un novedoso quiebro poético. Pero no es todo tan sencillo. Pronto caemos en la cuenta. El tema no coincide. En los subtítulos se dice que el poemario gira en torno a una mujer que muere aplastada por el impacto que genera el sonido de una idea. Y entonces nos regresa a la memoria el primer poema:

Un hombre es aplastado.  
En este instante.  
Ahora.  
Un hombre es aplastado.  
Hay carne reventada, hay vísceras,  
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo (2004: 13)

No se trata de una mujer sino de un hombre. No se trata de una idea sino de un camión. No: poemas y subtítulos no coinciden. Los poemas no pueden pertenecer al libro mencionado en la prosa. ¿Entonces? Entonces, el curso de la lectura nos sorprende de nuevo. En los subtítulos, leemos:

Nos separamos hace unos minutos. Parecía satisfecho. Por cierto, ahora me doy cuenta de que no le pregunté por la niña que le acompañaba. No sé si era

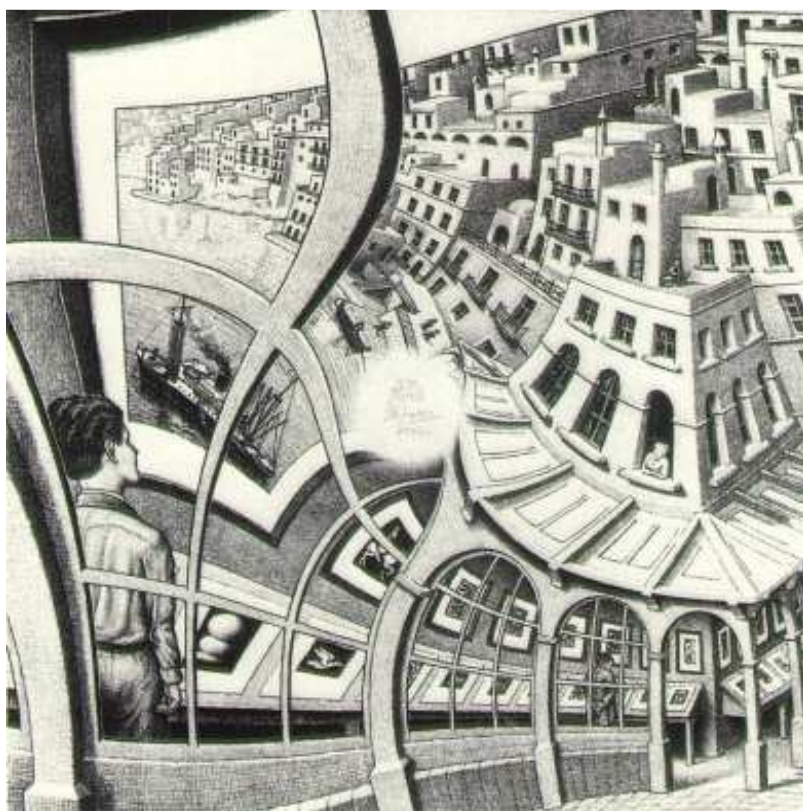
su hija. Tenía la piel casi transparente como si hubiese salido de uno de sus versos. He torcido la esquina. Oigo el sonido de un frenazo. Parece producido por un camión pesado. Ahora, el ruido de un impacto. Voy a volver sobre mis pasos: ha sido justo detrás de la esquina. (2004: 57-67)

El final de los subtítulos nos devuelve al principio del libro. La narradora de los subtítulos inicia su historia precisamente explicando que acaba de torcer la esquina tras despedirse de un amigo con el que se ha encontrado. Rememora ese encuentro y justo cuando termina su relato, oye un frenazo y el impacto de un camión. ¿Acaso ese camión ha impactado contra su amigo? ¿Acaso la niña que lo acompaña es la que aparece en el poema número 5? ¿Acaso entonces los poemas dan cuenta del accidente que sufre el hombre que aparece en los subtítulos, el autor de un libro titulado igual que el libro que lo absorbe como protagonista? No lo podemos saber con certeza. No hay certezas en *Matar a Platón*. Pero queda sugerido, irónicamente sugerido. Quizá entonces los subtítulos sí explican el origen de los poemas pero por motivos muy distintos. Podríamos entender que la narradora de los subtítulos es a su vez la voz que escribe los poemas, intentando testimoniar el acontecimiento que en realidad no ha presenciado puesto que, al girar la esquina, ha girado también la mirada. Pero esto es tan sólo una posibilidad.

El hecho de mencionar, en la propia obra, el título de la obra genera un vuelco metadiscursivo. Sin embargo, lo sorprendente en *Matar a Platón* es que el mismo título hace referencia en realidad a libros distintos. El vuelco metadiscursivo se tensa y cobra otros significados. Maillard juega a sugerir que existen dos libros con el mismo título: el que estamos leyendo y el que se encuentra dentro de la ficción y que jamás podremos leer.

Aunque, por otra parte, la autora deja abierta la puerta a que ambos sean el mismo. Me explico. Quizá la historia que estamos leyendo es la de una mujer que ha sido impactada por el sonido que hace una idea cuando vibra. Quizá la narradora de los subtítulos es el personaje femenino del libro inacabado que está escribiendo el amigo. Quizá, impactada por la idea del hombre que quiere escribir un libro llamado *Matar a Platón*, se ha convertido ella misma en la encarnación de ese personaje protagonista de los versos. La idea vibrante, causa del impacto, es la escritura de un libro misterioso: *Matar a Platón*. La mujer, asediada, impactada por la idea de esa escritura, decide llevarla a cabo ella misma. Así pues, desde los versos que la contienen, escribe un libro, el mismo y otro distinto, a su vez, del que ella procede. En uno, ella es el personaje y el

hombre es el autor. En el otro, ella es la autora y él, el personaje. Dos libros y uno solo. *Matar a Platón* es la causa y el efecto de sí mismo. Se trenza una cinta de Möebius. No hay origen ni final. La propia ficción alimenta a la ficción. *Matar a Platón* propone, a través de la relación imprecisa entre poemas y subtítulos, una espiral infinita, un bucle regido por el desplazamiento que infiere la diferencia en la repetición. El mecanismo de desdoblamiento en *Matar a Platón* es asombroso, y tan sólo sugerido en obras alucinantes como los films *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *La Jetée* (1962) de Cris Marker y *Meshes of the afternoon* (1943) de Maya Deren, o en el crab canon “Quaerendo invenietis” en *Das Musikalische Opfer* de J. S. Bach e, incluso, en algunos trabajos plásticos de Escher.



*Galería de grabados* (1956), de M.C. Escher.

Así pues, la estructura de la primera parte de *Matar a Platón* “abarca todas las posibilidades”, puesto que es, ella misma y en cuanto a estructura, un acontecimiento. En *Matar a Platón*, la estructura no es un elemento que construya un sentido unívoco, no trabaja para expresar una verdad estable. Bien al contrario, las vetas de significados

opuestos, enfrentados, distintos, complementarios, entrecruzados o paralelos se lanzan y enredan en un ovillo en el que el sentido final es que no hay un sentido final. Entre los poemas y los subtítulos se abre un desajuste que presenta la forma de una espiral. No cuentan la misma historia aunque tampoco una distinta. La escritura se bifurca para captar desde múltiples fugas un acontecimiento, ofreciendo dos maneras o quizá una sola, desencajada y desenfocada, de entender el mismo hecho. La malla textual que Maillard confecciona pretende emular la trama que se despliega en un instante:

No existe el infinito pero sí el instante:  
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;  
en él un gesto se hace eterno.  
Un gesto es un trayecto y una encrucijada,  
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,  
más que trayecto un punto, un estallido,  
un gesto no es inicio ni término de nada,  
no hay voluntad en el gesto, sino impacto;  
un gesto no se hace: acontece.  
Y cuando algo acontece no hay escapatoria:  
toda mirada tiene lugar en el destello,  
toda voz es un signo, toda palabra forma  
parte del mismo texto. (2004: 53)

Y en los subtítulos, como un eco a este poema, escribe la autora: “en ese instante está el universo entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama” (2004: 35-36). El instante del acontecimiento –noción que Maillard recoge de la *Lógica del sentido* de Deleuze, según se advierte gracias a dos citas que abren el poemario– requiere una comprensión vibratoria de la realidad. Cuando acontecen, las cosas y los seres advierten su vibración común, así lo sugería el propio Deleuze en un fragmento de *El pliegue* ya citado. Pero, con todo, Maillard introduce una pregunta que, poco a poco, como una marea lenta, acaba socavando incluso el sentido que parece vertebrar el poemario. Dice en uno de los primeros poemas: “Pero, ¿qué es *lo que acontece?*” (2004: 19). Se advierte, de este modo, una grieta, una sutil hendidura que pone en cuestión toda la escritura: ¿qué acontecimiento está aconteciendo en *Matar a Platón*? El giro posmoderno que inculca Maillard hace del acontecimiento un juego reflexivo. En el poemario, la escritura muestra un acontecimiento. Sí. Y no... Quizá no sea ésa una afirmación del todo exacta. La escritura se muestra mostrando un acontecimiento. El acontecimiento, pues, no se presenta: se representa. *Matar a Platón* es la representación de un acontecimiento mediante el lenguaje. Por tanto, lo que realmente acontece es el

lenguaje. En las páginas de *Matar a Platón* se produce un acontecimiento, pero textual: acontece el propio texto. El poema señala los límites del lenguaje y convierte las palabras en un escenario donde mostrar aquello que queda fuera de la representación: lo real. El poema señala, en definitiva, la naturaleza representacional de las palabras y, por consiguiente, la naturaleza textual o lingüística de aquello que llamamos realidad. Y es que si conocemos el mundo mediante el lenguaje, lo real es una idea lingüística que utilizamos para designar lo que pensamos o intuimos que queda fuera precisamente del lenguaje y, por tanto, de nuestra comprensión lógica. Por eso, escribe Maillard:

Aquel hombre aplastado sin el cual el poema  
no tendría sentido  
es el único al que, por más que yo me empeñe,  
no puedo describir sin invención  
—eso es lo que le hace singular. (2004: 59)

El acontecimiento es de lo único de lo que no se puede hablar, o sí, pero sabiendo que será una invención, una ficción, una representación y, como toda representación, una repetición también. (Ahora bien, si se es consciente de esto, la invención es honesta y la mentira, sincera.)

La táctica del arte posmoderno occidental<sup>10</sup>, y así lo recogen los poemas de *Matar a Platón*, es repetir para evidenciar en la repetición la trampa del lenguaje y su cárcel: que todo decir es un *rededir*, una repetición, una representación del acontecimiento. Los poemas de *Matar a Platón* se pueden entender como repeticiones en torno a una singularidad que se busca decir y dejar de repetir. No obstante, la *dicha* se posterga de poema en poema, de subtítulo en subtítulo y entre ambas versiones reflejadas de la escritura. Se genera —como sostiene Barthes— un susurro inagotable<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Quizá esta expresión carece de sentido: ¿hay acaso arte posmoderno oriental?, ¿la industria de Occidente desde la modernidad no ha absorbido cualquier manifestación se produzca donde se produzca a lo largo y ancho del globo? Consecuencias, también, de la red. Por este mismo motivo, lo que llamamos “arte posmoderno occidental” sirve para englobar hoy en día décadas de producción artística de tendencias estéticas múltiples y, a veces, hasta contrarias. Cuando me refiero a la relación entre este “arte posmoderno occidental” y *Matar a Platón* debería especificar, quizá, algunos autores y algunas obras (como Beckett en literatura, el dodecafonismo en música, el minimalismo en arte, la *nouvelle vague* en cine) que especialmente han señalado el carácter representacional de cualquier obra, entendiendo que todo decir es una *ficción* inevitablemente.

<sup>11</sup> Curiosamente, la voz en off del narrador en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* no habla sino que murmura, susurra todo lo que cuenta. ¿Un guiño a las ideas que Barthes tejía por esas fechas?

## 2.5. *El instante y la herida*

Un acontecimiento es un olor que espera  
que alguien lo respire,  
una herida que aguarda encarnarse. (2004: 57)

(...) la herida nos precede,  
no inventamos la herida, venimos  
a ella y la reconocemos. (2004: 63)

¿Qué quiere decirnos Maillard en estos versos? ¿Qué es la *herida*?

En el instante del acontecimiento, dice la autora, la herida nos está esperando y es entonces cuando la podemos reconocer. Las palabras *instante* y *herida* comparten un mismo origen etimológico en griego antiguo: *στιγμή* (*stigmé*, instante) y *στίγμα* (*stigma*, herida). En un acontecimiento, se perciben las relaciones que vinculan todas las cosas y que provocan su naturaleza imantada. La identidad no es una condición de aislamiento, sino la condición de contacto. En el instante del acontecimiento afloran y se perciben, como líneas invisibles de pronto coloreadas, los lazos de unión entre las cosas y los seres, lo que de común tienen y comparten. ¿Y qué comparten, qué compartimos? Si nos dejamos acontecer en un instante (un *stigmé*), compartimos (reconocemos que compartimos) una herida (un *stigma*). Casi como si de una anagnórisis se tratara, comprendemos y nos reconocemos, caemos en la cuenta (igual que sucede con un koan) de aquello que nos une: nuestra fragilidad común, que “cada cual con su dolor a solas” experimenta, sin embargo, “el mismo dolor de todos” (2004: 88).

La segunda parte de *Matar a Platón, Escribir*, es un poema largo y torrencial. En él, Maillard escribe una poética donde la escritura fluye como un conjuro y recoge el testigo de la primera parte del poemario: en un acontecimiento, la herida es el veneno y el antídoto, del mismo modo que el *fármakon*, según explica Derrida<sup>12</sup>, es lo que a un tiempo daña y sana. Un acontecimiento muestra nuestra condición común, el *stigma* que nos marca: somos seres hacia la muerte. Pero en un acontecimiento, también, encontramos cierta cura y alivio: el cobijo que otros nos pueden dar y que podemos

---

<sup>12</sup> En *La farmacia de Platón*, ensayo incluido en *La diseminación*, Derrida se ocupa del *Fedro*, donde “sin rodeo, sin mediación oculta, sin argumentación secreta, la escritura es propuesta, presentada, declarada, como un *fármakon*” (2007: 107). A partir de este atributo que Platón adjudica a la escritura, Derrida sostiene que “la escritura no vale más, según Platón, como remedio que como veneno [...] No existe remedio inofensivo. El *fármakon* no puede nunca ser simplemente benéfico” (2007: 147-148).

ofrecer a otros. Éste es el sentido de la compasión para Maillard. Dice la autora en *Escribir*:

por el dolor deshago  
mi dolor en lo ajeno  
y el ajeno en el mío<sup>13</sup> (2004: 77)

Así pues, el dolor que produce toda herida se calma cuando es sopesado con otros (so-pesar: distribuir el peso, compartirlo), cuando es apaciguado con los otros que van conmigo (pacer un dolor: darle paz). En la herida, en el instante en que brota la herida (instante del acontecimiento) nos dolemos y nos calmamos. La herida es a la vez nuestra intemperie y nuestro refugio.

Presenciar un acontecimiento implica perder la identidad para dejarse tocar, contagiarse, invadir, permear en otros y por otros. En un acontecimiento, pues, el Ser y la Esencia son ideas desactivadas e inoperantes. Sus traducciones lingüísticas, también. Un acontecimiento no se explica mediante conceptos; un acontecimiento los pulveriza. Por eso, en *Matar a Platón. V.O. subtitulada*, Maillard escribe:

La seriedad es una variante del olvido:  
nos ayuda a ser otro,  
a construir distancias, a creer  
que la piel es un límite.  
Y es porque somos serios  
que no sentimos en los labios  
el aliento de un hombre que agoniza  
a pocos metros de distancia. (2004: 47)

Como complemento y contrapunto a esto, en *Escribir*, leemos:

escribir  
con palabras pequeñas  
palabras cotidianas  
palabras muy concretas  
palabrasojo  
palabras animales  
palabrasbocadegato  
[...]  
para no mentir  
para dejar de mentir

---

<sup>13</sup> Más tarde, en *Husos*, escribirá: “[...] es el dolor de todos el que en mí se recibe. El dolor de todos rodando en mí por los siglos de los siglos. La redención es posible si un cuerpo asume lo que no es: el dolor de todos, la carne de todos abriéndose en la propia” (2006a: 42).

con palabras abstractas  
para decir tan sólo lo que cuenta (2004: 74)

La bisagra entre las dos partes de *Matar a Platón* es el acontecimiento. En la primera parte, desde una escritura irónica, híbrida, vanguardista y serializada, Maillard reflexiona en torno al acontecimiento y cómo el lenguaje da cuenta de él. En la segunda, desde un tono clásico, un registro que apela a la emoción y al sentimiento y que busca la fuerza del poema largo, rítmico y catártico, la autora se adentra en la compasión que todo acontecimiento despliega y sondea las palabras capaces de decir, mostrar y generar, en el poema, el gesto compasivo. Esas palabras, como sugería la última cita, serían, alejadas de los conceptos, palabras concretas, palabras aquí y ahora, abrazadas a las cosas. Sin ser un haiku, la escritura de *Escribir* adopta, sin embargo, las dos características que Bashô concedió a estas pequeñas composiciones: *hosomi* y *karumi*.

*Hosomi*, que etimológicamente significa “delgado”, es el precepto que invita a todo aquel que quiere probar la escritura a reducir su yo, a menguar su identidad individual para así comprender, en la observación, a los otros seres. Bashô lo resumió de este modo: “Si quieres dibujar o cantar tus poemas sobre los pinos y bambúes, aprende de ellos. Y aprende quiere decir unirte a ellos. ¡Hazte tú un pino y un bambú...!” (Lanzaco, 2003: 126).

Siguiendo este consejo, Maillard dice en *Escribir*:

escribir

para curar  
en la carne abierta  
en el dolor de todos  
en esa muerte que mana  
en mí y es la de todos (2004: 71)

escribir  
todas las muertes son mi muerte  
mi grito es el de todos (2004: 76)

toda la historia de tu estirpe  
está presente y te reclama  
como crisol  
eres  
la mediadora  
operas  
en ti misma el milagro  
de la conciliación



y de repente soportas  
el peso del mundo y su dolor  
lo bebes todo entero.  
Agradecida. (2004: 85)

*Hosomi* es, pues, el principio de la compasión, el *cum-pathos* griego, la capacidad para sentir en uno lo que otro siente, ser otro en uno mismo.

*Karumi*, por su parte, literalmente “ligero” o “no pesado”, se identifica con una actitud, una mirada desprejuiciada e inocente, anclada en lo real. Bashô dijo: “Sencillamente observa lo que hacen los niños... El estilo que busco es ligero tanto en forma como en estructura, como lo que se siente al contemplar la cuenca arenosa de un río poco profundo” (Lanzaco, 2003: 128).

Esta actitud *infantil* que el maestro *haijin* reclama para el haiku señala, también, una intención creativa disminuida, nada ampulosa: transmitir un instante, no crear un objeto literario. En este sentido, en los versos finales de *Escribir*, leemos:

escribir  
¿y no hacer literatura?  
...  
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  
puede beberse. (2004: 89)

Procurar escribir con palabras vivas (“palabras pequeñas / [...] palabras muy concretas/ palabrasojo / palabras animales / palabrasbocadegato”, 2004: 74), esto es, palabras que no apunten a un significado conceptual, también tiene otra contrapartida: si se busca un lenguaje que habite “el espacio entre las palabras y las cosas” (Maillard, 2008a: 30) o, lo que es lo mismo, un lenguaje consciente de su carga retórica y simbólica y, por tanto, escapista de ella en sus posibilidades, entonces, la preocupación no es la condición literaria de esa palabra sino que diga, que comunique, que esté lo más cerca posible de *esto* que nombra.

No hay que engañarse tampoco. Maillard sí hace literatura. En cuanto el poema se publica y entra en los circuitos literarios es así recibido: como obra literaria. Ahora bien, la intención de *no hacer literatura* en *Escribir*, como los valores de *hosomi* y *karumi* del haiku, apuntan a la función o finalidad que se le quiere conceder al arte. El haiku no

niega su sentido estético pero tampoco reduce su quehacer únicamente a ello. No es una pieza preciosista o un deleite sensorial, sino una expresión literaria que quiere despertar a su lector a la experiencia de lo real, y a todo lo que esto conlleva: que se sienta partícipe de eso real. Un haiku, por tanto, propone una forma de entender *la realidad*, una manera de mirar el mundo. Maillard recoge esta condición del haiku en *Escribir*, trae a su quehacer literario la intención del arte antes del Arte, esto es, una estética cargada y transmisora de un pensamiento ético, en definitiva, una propuesta política y social. Maillard hace literatura, porque la literatura así entendida también sirve para que *el agua envenenada pueda beberse*. El poema es un rito pagano y posmoderno.

Esta misma propuesta estética –combinatoria y oscilante entre la vanguardia y el arte tradicional– es la que se advierte en la obra plástica y literaria de Henri Michaux. En un poema titulado *A trazos* que data de 1984 y que fue traducido por la propia Maillard, escribe Michaux:

Aproximarse, explorar a trazos  
Aterrizar a trazos

extender  
alterar a trazos  
suscitar erigir  
despejar a trazos

Deshacer  
desviar  
atraer nuevamente  
rechazar

arrugar  
insignificar a trazos

[...]

Para liberar  
Para soltar  
para desecar  
para desbloquear  
para hacer estallar (2000a: 207-208)

No hay duda, *Escribir* es un poema deudor de esta pequeña pero impactante obra de Michaux. Veamos:

escribir

para desestructurar  
para vencer  
las estructuras  
para contra            decir  
lo dicho  
para demoler [...]

escribir  
para describir  
para desdecir  
para reorganizar  
[...]  
En la palabra está el engaño

escribir pues  
para confundir  
para emborronar  
y, luego, volver a escribir  
en el orden que conviene  
el mundo que hemos aprendido [...]

escribir  
para confundir las palabras  
y que las cosas aparezcan (2004: 78-82)

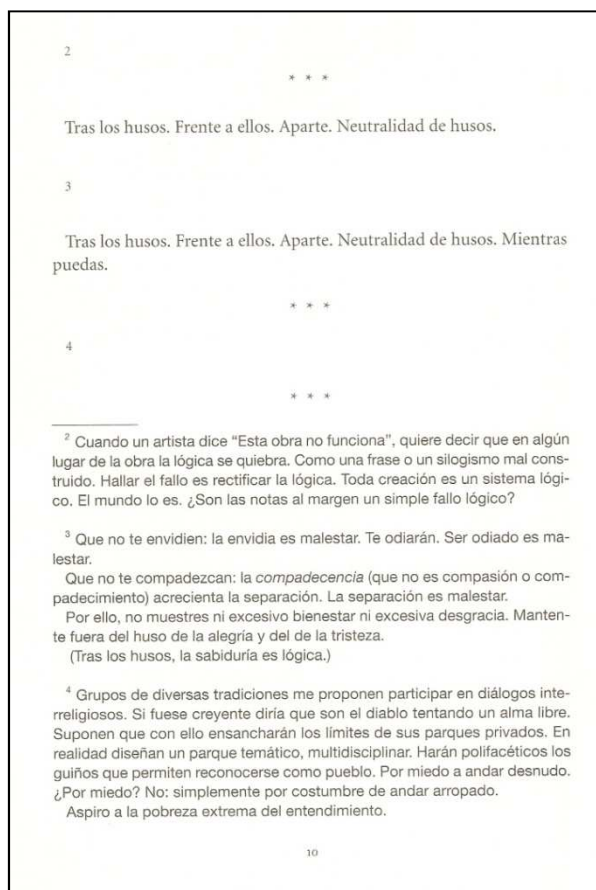
Los paralelismos son evidentes: versos cortos, estructuras repetidas y el uso del infinitivo. Ambos poemas funcionan como mantras. Ambos poemas convierten la escritura en un gesto, un *trazo*, un movimiento performativo por el que la palabra se denuncia a sí misma, por el que el lenguaje queda tocado y rota su violencia conceptual que consistía en llevar “al estadio final de lo abstracto, poseyendo el poder de eliminar la realidad y lo concreto en un instante sin dejar rastros” (Michaux, 2000a: 215).

Éste no es el único puente entre Maillard y Michaux.

### 3. Una larga nota al margen de la literatura: *Husos*, el desdoblamiento y la metáfora

*Husos* es un libro extraño. ¿Un ensayo? ¿Un diario? ¿Un poema? *Husos* escapa. Sus modulaciones sugieren continuos cruces: amalgama e hibridación de géneros que, finalmente, proponen la disolución de este concepto. Otra característica que trabaja en el desmoronamiento de las convenciones literarias es la presencia de notas al margen, expresión que aparece como subtítulo del libro. Antes de acceder al interior de las páginas, el lector se expone a una primera ambigüedad: *HUSOS. Notas al margen*. Esto leemos en la cubierta y la tipografía –como he querido reproducir– difiere entre los epígrafes. ¿Cómo debemos entender la yuxtaposición de estos sintagmas? ¿Las *notas al margen* son, como dicta el hábito, apuntes secundarios que complementan a los *Husos*, el cuerpo principal de la escritura? ¿O la expresión *notas al margen* es una locución explicativa que define el significado textual de los *Husos*? En definitiva: ¿*Husos Y notas al margen* o *Husos COMO notas al margen*?

Abrimos el libro. La escritura se vertebra en un juego doble: arriba, la franja central de la escritura y, abajo, las notas. Nos precipitamos: sí, las notas son notas y el texto principal, principal. Como siempre. Como siempre... ¿seguro? En *Husos*, Chantal Maillard se calza las letras de desasegurar y nada es lo que asegura (ser). Desde varios frentes y matices, la intención de las notas no es la de reproducir los códigos aprendidos sino todo lo contrario: desestabilizarlos. Por eso, la diferencia tipográfica y la disposición espacial del texto no son estrategias de jerarquización de la escritura sino mecanismos para distinguir dos registros o modos de habla. Las notas se encuentran en un nivel textual distinto al de la escritura de arriba, no sujetas a ella. El orden de las dicotomías queda relegado a una lógica rizomática en la que las palabras fluctúan, se revierten y traspasan, anidan hacia fuera. Las notas y la parte superior del texto confluyen y dibujan redes muy similares a las que entretejen los poemas y los subtítulos en *Matar a Platón*. Y es que ambos libros comparten una estructura formal análoga urdida mediante un desdoblamiento bascular. Esta coincidencia señala un eslabón intencional entre ambos libros y la necesidad de una misma aproximación hermenéutica. Pero tras contrastar estas convergencias surgen, sin embargo, ciertas preguntas: ¿cuál es el propósito de que obras concebidas bajo impulsos tan diferentes empleen una fórmula dispositiva tan parecida?, ¿cuáles son las implicaciones estéticas recónditas de un trasvase así?



Una página del cuaderno *Husos*. *Notas al margen*.

*Matar a Platón* es un simulacro que acomoda el sentido lúdico de su gesto a los ejes de la sensibilidad posmoderna. Por su parte, *Husos* convoca desde la crudeza de una experiencia al filo y la sinceridad de una voz que intenta seguir diciéndose. Pese a estas diferencias, los dos son representaciones. En *Matar a Platón*, queda registrado un acontecimiento; en *Husos*, la conciencia y su discurrir. Entonces, podríamos decir que uno y otro comparten un mismo componente representacional y fílmico. Ahora bien, porque *filman* asuntos muy diferentes y desde intenciones apartadas, presentan tonos abrumadoramente contrastados.

### 3.1. Un diario de la conciencia

En *Husos*, Maillard escribe un *ensayo-que-se-ensaya*. La escritura da cuenta del ejercicio que hace la mente en el acto de pensar. Quien habla en *Husos* piensa al tiempo

que piensa el pensar y así lo cuestiona en una maniobra a contrasentido. La voz, aquí, no engarza premisas para que surjan ideas como suele suceder en textos de inclinación filosófica<sup>14</sup>, sino que toma una idea y la destila hasta obtener los componentes que la articularon para radiografiar, así, cómo se formó y tomó cuerpo (mental), en consecuencia, para radiografiarse a sí misma: “Yo mismo soy la materia de mi libro” (Montaigne, 2005: 47). *Husos* es, finalmente, un *ensayo* en el sentido montaigniano de la palabra.

Así pues, en la estela de este cometa anida el diario de Maillard, con las variaciones de órbita que han supuesto los giros lingüísticos posmodernos y en especial la gravedad lógica de la filosofía analítica. De todo esto, resulta una escritura que se podría considerar como un método para la detección de fisuras por donde destapar los trabajos de la conciencia: inventamos y llamamos realidad, verdad, todo, vacío, sujeto, ser... Finalmente, creemos en estos conceptos hasta ignorar que los hemos creado. En esta encrucijada, Chantal Maillard adopta el compromiso del topo, cumpliendo con el gesto preciso de este pequeño roedor: una ranura mínima le basta para introducir las uñas hasta cavar galerías de raíz y tambalear los muros:

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 relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido. (Maillard, 2009e: 9-10)

El topo Chantal se inmiscuye en las tierras movedizas que cimentan las formaciones mentales que poco a poco, desde que nacemos, nos amasan como individuos-en-el-mundo y con instrumento de precisión exacta (su hocico tan húmedo) mide los procesos telúricos de esta particular geología. Las cuevas subterráneas que cava son senderos de señalización para recordar que los muros no se hicieron solos. De entre todos, uno es el que presenta ladrillos más sólidos, ya que al fin es el que soporta el peso del resto. Es el sujeto. La voz de *Husos* rastrea feroz cualquier viruta de porosidad en la argamasa de este pilar maestro hasta convertir la escritura en una vía sistemática de desmantelamiento de la gramática del yo.

---

<sup>14</sup> *Husos* fue publicado en la colección de filosofía de la editorial Pre-textos.

El constructo del sujeto, vórtice centrífugo de la voluntad de desprogramación del diario, alcanza la trayectoria de un lanzamiento de boomerang. La figura del yo se construye en el discurrir de la escritura y al mismo tiempo acaba deshaciéndose víctima de esos mismos mecanismos que la habían formado. Y es que en situación de derribo metódico la deconstrucción se ofrece como la única construcción posible de quien (se) derriba. Ahora bien, ¿qué estrategias retóricas concretas emplea Maillard para escribirse y describirse a la vez? ¿Cuáles son las metáforas que inscriben al sujeto en la escritura de *Husos*? ¿Podemos seguir utilizando este concepto para referirnos a quien habla desde este diario de la conciencia? ¿Qué es la conciencia?

Hume, un día, escribió un párrafo curioso: “La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones” (1998: 357). Estoy –prácticamente– segura de que si el filósofo no hubiera escrito su *Tratado de la naturaleza humana* en el siglo XVIII sino en la vorágine de la cultura audiovisual de nuestros días hubiera cambiado una palabra en su afirmación y probablemente sólo una: película, la mente sería un especie de película.

*Husos* es una especie de película de la conciencia. Los ocho capítulos o secciones que lo pautan son como las secuencias en que un film se ejecuta. La continuidad entre ellas provoca que más que una división interna en partes el texto se suceda por fundidos encadenados. En realidad, la escritura recoge y disecciona los movimientos de la mente y es ella misma el largo fluir de la conciencia al realizar este ejercicio de auto-observación. Un yo desdoblado en sujeto y objeto de sí mismo (como en la segunda parte de *Benarés*) transita todos los planos del libro, de modo que podríamos decir que narradora y protagonista son personajes distintos y simultáneos: dos estados mentales que coexisten en la escritura. En *Husos*, el desdoblamiento estructural viene determinado por las notas al margen y el cuerpo superior del texto –como apunté– pero, además, en cada uno de estos registros, la voz es siempre el resultado de una inaudita escisión interna. Al desdoblamiento de registros hay que añadir la distancia estética que aporta la mediación fílmica de este particular espectador de sí. El proceso suele ser éste: alguien dice lo que piensa o siente y pronto se percibe en su propio decir y sentir. Es entonces cuando la escritura se convierte en la pértiga para intentar el salto imposible: salir de uno mismo y observarse pensar los propios pensamientos, ahora dispuestos frente a sí como los planos de una película. *Husos*, por todo esto, puede ser comparado

con un insólito documental de los entresijos de uno de los mayores misterios que nos acucia: la conciencia.

Es tiempo de dejar hablar al texto para comprobar en él cuanto he dicho hasta aquí. De irreverencia genuina, *Husos* se inicia con esta larga nota al margen que, en su unidad, es como una pequeña película. La reproduzco sin cortes porque creo que funciona al modo en que un prólogo sugiere los ángulos que disparan la trama:

Un día cualquiera. Una semana de soledad en mi propia casa. Libro de U. Beck en la mesilla de noche. Lo abrí ayer, hoy ya no. Fui a comprar los enseres habituales a la farmacia. Compré también un periódico sin intención de leerlo y unos sobres acolchados. Me envié a mí misma una carta vacía con remitente de un amigo. Quise comprar un recogedor pero no tenían. Me pareció importante entonces querer un recogedor e importante también que no lo hubiese. En el coche quise recordar la última escena del *Solaris* de Tarkovski que vi anoche en el portátil; a duras penas pude recordar la casa en medio del océano de la memoria. El océano de la memoria... Volví a casa e inicié –tarde: eran las 14h– mi ritual de siempre. Al gato Ratón le gusta mirar cómo cae el agua en la manga de irrigación; pone la pata, dulcemente, sobre el plástico y tatea la consistencia móvil. Envío un mensaje de cómo estas, qué haces. Todos en sus quehaceres. Cada cual en su propia vida. Recojo los papeles que puse ayer bajo las tuberías para pintarlas de gris. Vuelvo a dejarlos donde estaban. ¿Para qué quitarlos? ¿Por qué ese afán de terminar lo que se empieza? Dejar a medias... interrumpir. Bajo a la cocina y abro la nevera. Creo que debo cocinarme algo de arroz. Cuidar de mí. Tal vez. Una vez más. Abro una bandeja de setas. Veo que no he encendido la placa. Y de repente es demasiado, demasiado esfuerzo darle al mando, demasiado espacio entre mi mano y la hornilla. Camino hacia la habitación, cierro las cortinas. Un lamento se perfila en mi tráquea. ¿Por qué no dejarlo salir? Me digo por qué no dejarlo salir. Como una culebra, se desliza entre mis labios. Es largo, muy largo, afilado. –¿Quién leerá lo que escribo? ¿Escribo lo que escribo para que alguien lo lea? ¿Lo escribiría para mí sola, a solas? No suelo hacer nada para mí sola. Pero ahora sí. Ahora quiero hacerlo... ¿Saben por qué, en las películas en las que alguien se suicida en la bañera, siempre lo descubren por el agua que se filtra por debajo de la puerta? ¿Porque al suicida deja de importarle que el grifo esté abierto o cerrado? ¿Porque se sumerge mientras se llena la bañera y no le da tiempo a cerrarlo? ¿Porque quiere escuchar el ruido del agua? ¿Para que no se percate nadie del ruido que pudiera hacer al morir? No. Simplemente porque el desagüe mantiene la superficie del agua a la altura de la barbilla y hay que hacer un esfuerzo para permanecer con la cabeza sumergida, o volver el rostro hacia abajo y respirar allí sin darse la vuelta–. Bajo el agua noté el sonido que hacían las patitas del gato en el borde de la bañera. Saqué la cabeza. Mi pelo seguía recogido. Pensé mi pelo sigue recogido. Pensé empiezo a tiritar y no me disgusta, pensé no me disgusta. Ratón estaba encaramado a la bañera, asomando sus dos patitas y su cabeza, que me miraba con ojos asustados. Fue ternura entonces mi largo, largo gemido. Contestó con un lamento corto, interrogante, sin dejar de mirarme, sus dos



patitas apoyadas en el reborde. Yo, saliendo del agua, la ropa chorreando. Ratón en el quicio de la puerta. Yo, ahora, escribiendo, sentada sobre una toalla. Ratón a mis pies, más tranquilo. 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). (2006a: 7-8)

Así empieza *Husos*. Cuando lo abrimos (es alargado y fino, como si fuera un libro-manos-de-pianista) algo nos desorienta. Bajo un “1” en números arábigos que indica el inicio del primer capítulo, no hay texto, sino otro número “1”, éste más pequeño y situado a la izquierda, que remite a la parte inferior de la página donde está su hermano, otro minúsculo numerito “1” que precede a un extenso párrafo, la nota al margen con la que *Husos* irrumpe. Es la que acabo de transcribir y que considero –tal como dije– una suerte de prefacio o introducción, porque sitúa al lector en el lugar desde el que todo el libro se pronuncia, esto es, en una intersección *entre* vida y escritura. Es por eso que la nota se dispone en dos partes.

La primera es una descripción deshilvanada de tareas cotidianas: salir a la calle, comprar en la farmacia, ir a buscar el periódico..., actividades que interpreto como la voluntad de quien se dispone a ellas para seguir adelante sin desfallecer, como un intento de mantenerse en vida, por tanto. Sin embargo, poco más tarde, ya de vuelta, en la casa, el poso de fuerza se agota y de pronto, en el nimio intervalo que separa la mano de la hornilla, ahí, el dolor crece, invade, succiona, atenaza como un pellizco ácido de vértebras, hasta que la vida, en ese espacio mísero de la hornilla a la mano, se detiene. Si el dolor corta la vida, habrá que encontrar una manera de maniatar al dolor. En la segunda parte, la escritura se ofrece como una estrategia para seguir viviendo, apresando en la letra cuanto acucia demasiado. Es una cura: “escribir el dolor / para proyectarlo / para actuar sobre él con la palabra / escribir / [...] para sentirse viva / AÚN” (2004: 72-73), dice Maillard en unos versos de *Escribir*<sup>15</sup>. No es que la escritura

---

<sup>15</sup> Fragmentos muy parecidos aparecen también en *Husos*: “Hablar para curar... ¿Por qué cura el habla? Porque define: pone fines, límites, contrae lo inabarcable. Y los sentimientos extremos lo son. Infinitos por inabarcables, no: inabarcables porque infinitos. Al delimitarlos (al proporcionarles una finitud), se hacen controlables. Así pues, hablar para poder controlar” (2006a: 71). Donde dice *hablar* léase *escribir*. Aquí son sinónimos.

En una nota posterior de *Husos*, la autora matiza este sentido curativo concedido a la palabra: “Hablen, griten su dolor hasta que los sentimientos, de tanto decirlos, se gasten... Eso dicen aquellos que hacen profesión del dolor ajeno. Y hablamos, en grupos y en consultas privadas, hablamos, lloramos, repetimos palabras que dicen sentimientos. Para gastarlos. Y las palabras se gastan, sí, pierden su sentido, y con ellas aquello que de los sentimientos pertenece al habla. Lo otro, no. El consejo es válido tan sólo para

sea una condición imprescindible para vivir, más bien lo es para no morir. Y eso mismo ocurre aquí. Eso es *Husos*. Una confesión estética –a flor de ética– desde la precariedad vital.

*Entre* la vida y la escritura que salva la vida media una transición que en esta primera nota destila ciertos apuntes de rito profano y que desde la naturalidad de la narración alcanza sentido metafórico. Cerrar las cortinas, por ejemplo, es un gesto de negación pero también de enlramamiento: posibilidad de otra cosa. Por eso se hace mención al lamento, que de alguna manera marca el fin de las palabras consensuadas y, en su lugar, prefigura un nuevo lenguaje-grito cuyo despliegue topográfico –como veremos– ocupará la parte superior de la escritura de *Husos*. Se alude, además, a las aguas de un baño, que bien podrían significar el advenimiento simbólico a la escritura como salida, aunque la sutileza irónica que acompaña a esta referencia evita aclarar si se trata de esto o, lejos de requiebros figurativos, todo ha sido un intento frustrado de suicidio. En todo caso, y al margen de esta ambigüedad deliberada, considero que la nota que abre *Husos* es la dramaturgia de un paso iniciático: el de vivir a escribir vivir, el del yo a la conciencia del yo. En definitiva, es la ceremonia de bienvenida al observador. Y de este acontecimiento sólo es testigo un ser mudo e inocente: el gato Ratón.

### 3.2. Agazapado y atento: Tarkovski, en *Husos*, está jugando

Apenas unos párrafos más arriba comparé la nota que da inicio a *Husos* con una película. Voy a seguir defendiendo esta interpretación porque cada vez que vuelvo a su lectura no puedo evitar imaginar las acciones que recoge. Las oraciones breves, fragmentadas y descriptivas son el motivo de su carácter visual. Invitan a figurar planos sopesados de trama escueta donde se escenifican los movimientos precisos de cada

---

aquellos que viven en el decir, en el ajeno como en el propio, en el de todos, pues en ese nivel se confunden los sentimientos con el lenguaje. Pero quienes sean conscientes de los dos niveles y hayan rozado aquello que en el decir no pertenece al decir no podrán hallar alivio recurriendo a la repetición de las palabras que lo nombran pues aunque éstas pierdan su significado, ellos sienten que algo inefable permanece, más abajo. Lo que permanece es infinito y, como tal, alcanza y se confunde con cualquier infinito. Por eso, por el hecho de serlo, esa experiencia tiene que ver con lo religioso, no ya con lo psicológico. Por eso, curar en materia de duelo es, una vez más, reinsertar al individuo en el orden social, que es el orden lingüístico de una comunidad. De las terapias decimonónicas a las terapias sistemáticas no hemos avanzado mucho. Las dimensiones de lo humano permanecen ignotas” (2006a: 80). Si la palabra poética es capaz de operar la sanación, ¿es acaso porque puede sugerir lo *infinito*? ¿La palabra poética es entonces *religiosa*? ¿Cómo se relaciona este sentido de *religiosidad* con la sensibilidad escéptica y lógica de la época posmoderna? La obra de Maillard nace de la conjunción de esta aparente dicotomía.

hecho relatado. Entre escena y escena, un fundido en negro sería la técnica cinematográfica para expresar las elipsis. Sin banda sonora, tan sólo se oirían ruidos diegéticos. Así imagino el posible cortometraje de la primera nota de *Husos*.

Al carácter implícitamente fílmico, se suman dos menciones concretas al cine. La primera es la película *Solaris* de Tarkovski. La segunda (contraste curioso) es el tópico del suicidio en la bañera, tan frecuente como trillado en cintas de serie.

El fotograma de *Solaris* evocado es éste:



2h 39'11''

En 1972, Andrei Tarkovski estrenó la película *Solaris* cuyo guión fue escrito a partir de la novela homónima publicada once años antes por Stanislav Lem. Como suele ser costumbre en sus trabajos<sup>16</sup>, el cineasta tan sólo se sirvió de algunas pautas argumentales del libro para luego filmar una versión absolutamente propia de la historia. ¿Qué ocurre en *Solaris*? ¿Por qué Chantal Maillard cita precisamente este film y alude a un fotograma concreto? ¿Por qué lo hace en las primeras líneas de la nota que abre *Husos*? ¿Se trata de una mera trivialidad o quizá pueda tenderse un vínculo entre ambas obras?

Volví a ver *Solaris*. Volví a ver las siete películas de Tarkovski. Leí *Esculpir en el tiempo*. Y aparecí en cuevas subterráneas de unión que me asombraron.

---

<sup>16</sup> Algunas películas de Tarkovski tienen un origen literario que a efectos creativos funciona como pretexto o impulso para la realización de films contruidos desde las coordenadas del particular estilo del director ruso. Por ejemplo, *La infancia de Iván* (1962) se escribió a partir del relato *Iván* que en 1958 publicó Vladimir Bogomolov. Otro caso es *Stalker* (1979), cuyo guión se basa en el cuento *Picnic junto al camino* de Arcadi y Boris Strugatski.

Algunos científicos que estudian el océano del planeta Solaris aseguran haber sido testigos de acontecimientos extraños. Los responsables del proyecto deciden enviar al psicólogo Chris Kelvin para que sopesa la veracidad de los hechos y determine el futuro de la misión. Cuando Kelvin llega a la estación espacial, Snawt y Sartorius, los únicos científicos aún con vida, le advierten de lo que creen haber descubierto. Sostienen la idea de que el océano es capaz de sondear el cerebro de una persona mientras duerme, rescatar de él los recuerdos más íntimos y corporeizarlos. Por eso, los habitantes de la estación conviven con seres que han salido de su mente pero que no por ello desean. El océano informa los pensamientos más recónditos, aquellos incluso que escapan a la voluntad. Los personajes entonces se ven enfrentados, en un cara a cara doloroso, temible y fiero, con lo que de veras son: observan de frente su propia conciencia.

Desde este vuelco abisal del que emerge la trama, *Solaris* explora ciertas angustias fisurales. ¿Cuáles son los principios de la condición humana? ¿Qué es la conciencia y de qué manera determina nuestro modo de conocer y conocernos? ¿Hay acaso caminos epistemológicos que escapan a la racionalidad? ¿Cauces de conocimiento que intuimos pero que escapan? ¿Por qué la conciencia intuye cosas que no puede explicar? ¿Quizá sea un órgano atrofiado –o todavía por evolucionar– para restablecer el vínculo primero entre nosotros y el mundo, entre nosotros y la humanidad?

Tarkovski, en *Esculpir en el tiempo*, su diario de apuntes cinematográficos, escribió: “En *Stalker* y en *Solaris* si algo no me interesaba era la ciencia-ficción” (2005: 222). A la luz de esta afirmación, considero que las preguntas formuladas y que resumen las inquietudes principales del argumento pueden ser una muestra evidente del alcance –se podría decir hasta ontológico– del film. Pese a que ciertos elementos inducen a clasificar *Solaris* dentro del género de la ciencia-ficción, cualquier espectador descubre pronto que la película escapa a etiquetas de género. Como todas las obras del cineasta, es una indagación, desde su particular universo creativo, de los miedos intersticiales que estremecen la vida. Es una película género-Tarkovski y, justo por eso, una vuelta de tuerca a la ciencia-ficción cinematográfica: vulnera las fronteras normalmente reservadas a esta clase de obras y las amplía a cauces sinuosos, propios de un pensamiento cargado de filosofía. El ejercicio que supone *Solaris* me recuerda al que, en el ámbito literario, se le puede atribuir a novelas como *Hacedor de estrellas* de Olaf Stapledon o *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, textos profundamente únicos que dinamitan desde el corazón de sus páginas todo indicio de corsé estético.

En *Solaris* no hay interpretaciones unívocas para las cuestiones que se tantean. De hecho, más que ofrecer respuestas, creo que el cineasta apela a la interrogación como sistema, al misterio como sentido<sup>17</sup>. Hay quien tilda sus películas de mensajes crípticos. Tarkovski filma poemas. Por eso, más que por sentencias reduccionistas sería adecuado proceder intuitivamente, pensar las películas de Tarkovski desde otra frecuencia tonal cognitiva –que no es lo mismo que degradar el juicio crítico a cualquier opinión.

Desde una lógica poética, entiendo el contacto con el océano de *Solaris* como el encuentro con la propia conciencia y la constatación de sus límites para el conocimiento del mundo y para el autoconocimiento de la subjetividad, sinónimos al fin y al cabo. Esta última frase la podría haber escrito, sin duda, pensando en *Husos*. Y es que ambas obras se proponen la confección de un espejo de la conciencia. Pero, ahora bien, aunque *Husos* y *Solaris* comparten un mismo impulso creativo, en el tratamiento y el desarrollo del tema, así como en su resolución, se distancian. En *Husos*, el artífice del movimiento especular es el desdoblamiento del sujeto que al tiempo que escribe se observa hacerlo desde una posición supuestamente neutra, originando, como traducción formal, otro desdoblamiento: el de la escritura en cuerpo principal y notas. En *Solaris*, por su parte, el espejo de la mente no es el resultado de un desdoblamiento interno del sujeto ni formal de la trama; es el efecto de la capacidad sobrenatural de un ente externo. Ésta es la diferencia.

Finalmente, *Husos* y *Solaris* son dos formas de abordar el mismo tema pero desde distintos paradigmas epistemológicos. En ambas obras los límites intelectivos inherentes a la conciencia son los que impiden acceder al fondo de ella misma aunque debido a causas diferentes. En *Husos*, el yo sondea su propia topografía mental para extraer una teoría o representación de los procesos cognitivos. Esta voluntad, no obstante, aparece interceptada por un hándicap taxativo: ¿cómo podemos abstraernos de nosotros, salir de nosotros, para observarnos? Se incurre en una incongruencia de carácter lógico. En *Solaris*, por el contrario, el contacto con el océano es una puerta abierta a los resortes incomprensibles para la mente. No a los resortes incomprensibles *de* la mente (como en *Husos*) sino *para* la mente.

El interrogante que atraviesa la película de Tarkovski no es el de las fracturas lógicas del pensamiento, sino el de los misterios ontológicos que vertebran la vida. La

---

<sup>17</sup> El personaje de Kelvin comenta poco antes de marcharse de la estación: “Preguntar es querer siempre conocer, pero, para conservar las simples verdades humanas, se necesitan los misterios. El misterio de la felicidad, el de la muerte, el del amor”. Y un poco más adelante añade: “Lo único que me queda es esperar. ¿Esperar qué? No sé... Nuevos milagros.” (2h 31’ 52’’ y 2h 33’ 19’)

conciencia es el punto de partida para cuestionar qué sucede cuando un ser humano es expuesto al secreto de su existencia pero carece de las herramientas para interpretarlo. El océano podría ser una metáfora de Dios, entendiendo a Dios como la comunicación absoluta entre los seres y el mundo, es decir, como el pleno contacto o integración en el devenir de la vida. El problema: ¿cómo explicar –cómo entender– esta experiencia bajo las coordenadas del pensamiento racional? No hay forma. *Solaris* es una versión en imágenes del célebre aforismo que cierra el *Tractatus* de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (1973: 203). Con esta sentencia, el filósofo nunca pretendió negar la existencia de *lo místico*, sino todo lo contrario: reivindicar su presencia pero al margen del lenguaje y de su esencia racional.

Apunta Isidoro Reguera:

No podemos justificar racionalmente, y menos según un único modelo lógico de razón y lenguaje, más que un pequeño recinto de cosas, las llamadas científicas. Todo lo importante de la vida, pues, todo aquello con lo que siempre hemos pretendido darle sentido –lo ético, lo político, lo estético, lo religioso, etc.– pertenece al ámbito no lógico –sentimental e intuitivo, de creencias, rutinas e intereses– del silencio y de la sinrazón. Un ámbito no despreciable bajo ningún sentido –ni por ultramontano, ni por superestructural, ni por subjetivo, ni siquiera por ilógico– mientras se sea consciente de su estatuto cognitivo, distinto y superior –por su relevancia en la vida– a la mera figuración lógica de hechos. Hay que respetar en lo que vale ese ámbito que Wittgenstein llama místico. El signo tácito de ese respeto es el silencio. No se llega a lo más alto por garabatos lógicos o argucias racionales. En ese ámbito del valor no es posible el pensar lógico ni el lenguaje argumental: no es posible, simplemente, pensar, razonar o hablar. Ello impulsa a la crítica y desatención de los que creen hacerlo. A los charlatanes o predicadores políticos, religiosos, etc. No porque digan o piensen cosas malas o buenas, sino porque no dicen ni piensan nada. Ni pueden hacerlo. (2002: 59-60)

Las películas de Tarkovski podrían definirse, a partir del *Tractatus*, como un péndulo entre lo que se puede decir y aquello que no. De acuerdo con Wittgenstein, el cineasta diferencia el ámbito de la *ciencia* –donde el lenguaje sí tiene validez porque tanto los hechos lingüísticos como los científicos están elaborados bajo los mismos paradigmas de la razón– y el ámbito de la *mística* –ese otro sitio desde donde se vislumbra lo que de veras importa. Tarkovski es un insinuador de los otros lugares. Se propone rescatar del alud pragmático que inviste nuestra cultura los resquicios de espiritualidad o de fe (siempre con valor profano o panteísta) que dotan de sentido a la vida. No hay una pretensión de analizar o explicar los acontecimientos que escapan a la racionalidad, sino

tan sólo una voluntad de señalarlos para contemplar estos misterios que tejen el principio de la existencia. Es la intención de Wittgenstein en el *Tractatus*: delimitar aquello de lo que no se puede hablar es un modo elíptico de hablar de ello, probablemente, el único. Las películas de Tarkovski rastrean la región del silencio wittgensteiniano. Para el cineasta sólo el lenguaje del arte –inmerso no en una lógica racional, sino poética– puede *sugerir* lo que es mejor *callar* y sólo el artista siente en la porosidad de su piel que “el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo” (Wittgenstein, 1973: 165).

La propuesta estética de Tarkovski se acuna en el regazo de un pensamiento que germina en los coletazos de la modernidad y que parece querer tantear, sólo a veces, con sigilo y remilgo felino, pequeñas teselas de los cauces posmodernos. Por eso me parece adecuada la comparación con la sensibilidad del *Tractatus*. Se puede decir que Wittgenstein cuando lo escribió cerró el paradigma de la filosofía moderna y prefiguró el de la posmoderna. Y de algún modo esto mismo sucede en *Solaris*: un balanceo.

En *Husos*, por el contrario, *lo místico* ya no se presenta como una barrera *para* el lenguaje sino como un quiebro *del* lenguaje. Deja de ser una experiencia inaccesible para éste, porque ya no hay nada fuera de él. La mística es un giro lingüístico. Así pues, si la película de Tarkovski está en sintonía con el pensamiento del primer Wittgenstein, *Husos* teje puentes con la segunda época del filósofo. Del *Tractatus* a las *Investigaciones filosóficas*, o lo que es lo mismo: “del juego de la lógica a la lógica del juego” (Reguera, 2002: 150). Entre *Solaris* y *Husos* se extiende el camino que la filosofía recorre de la teoría del conocimiento a la teoría del lenguaje. Y la figura de Wittgenstein es una pértiga.

A estas resonancias y disonancias entre Maillard y Tarkovski hay que sumar otras, ya que la alusión a *Solaris* no es la única cita a la filmografía del cineasta. En una nota final, Maillard menciona “los últimos fotogramas de *Nostalgia*” (2006a: 90). Son éstos:



1h 57' 3"



1h 57' 11''



1h 57' 17''



2h 00' 45''

Estas imágenes de *Nostalgia* apelan a motivos frecuentes en la obra de Maillard. La infancia, las casas, el regreso, la memoria. Temas recurrentes en el universo filmico tarkovskiano y también en el literario de la autora, muy especialmente en un diario del que me ocuparé más adelante, *Bélgica*, y para el que la nota de *Husos* donde se menciona *Nostalgia* va a funcionar como acicate de inicio y motor de arranque –no es casualidad, claro. Además, *Husos* y también *Nostalgia* funcionan como obras de búsqueda de lo que podríamos llamar una mirada infantil. En *Husos*, Maillard acaba



apelando al gozo, el estado pre-discursivo de la infancia, como única estrategia para sobrevivir al derrumbe absoluto de argumentos. En Maillard y en Tarkovski, la recurrencia a la condición del niño se debe interpretar, por una parte, como el trabajo de la memoria en su intento por forjarse la identidad –o más bien en detectar su inconsistencia– y, por otra, como el deseo de retorno al estado unitario (o *místico*) del principio<sup>18</sup>. De acuerdo a este último sentido, la infancia es, en una nueva revisión del tópico, una metáfora subrepticia de la sensibilidad del artista.

### 3.3. *Balbupear es hablar márgenes*

En un artículo de su libro misceláneo *Nunca fue tan hermosa la basura*, José Luis Pardo escribe:

Los niños [...] no tienen derecho a la palabra ni palabra derecha, recta, correcta. No están del todo fuera del lenguaje (en el caos, en la nada) ni al margen de la casa, sino simplemente en las afueras del lenguaje, en los márgenes de la casa. Los niños no hablan ni dejan hablar, no dicen ni callan: cantan, bailan, balbucean, tararean, tartamudean, gesticulan, gritan, lloran. Saborean, pero no saben. Son como medio tontos, están como atontados, con esas imágenes que a ellos les saben a tanto, como encantados por las músicas. (2010: 295)

Los niños no han aprendido todavía: ni a estar ni a decir. Habitan un lugar intersticial que es el espacio que se extiende *entre* las palabras y las cosas. Por eso, hablan un lenguaje sutural y metafórico, pre-racional. Este antes o casi-lenguaje de los niños sobre el que dilucida Pardo me parece, observado desde el sesgo de su epistemología, muy parecido al que emerge de la casi-literatura del poema en *Escribir* y que se prolonga en *Husos*.

Para Chantal Maillard quien escriba un poema no es que no deba haber aprendido a decir y a estar, es que debe haber menguado de palabra e intención hasta descender de

---

<sup>18</sup> En *Husos*, leemos: “¿Dónde la plenitud de aquellos días en que el olor de los pinos se confundía con la propia respiración, la calidez de la piedra con el tacto, el mar rutilante con los propios ojos? ¿Qué fue de aquella inocencia en la que la percepción, lo percibido y quien percibe era uno y lo mismo? –conciencia suprema, denominaba el filósofo de Cachemira a aquella unidad–. El largo camino que desemboca en la intuición mística ¿no será acaso el de un retorno a cierto estado de la infancia? «Sed como niños», dijo el hereje de la tribu de Israel. Antes de la separación de quien percibe con las cosas percibidas. Antes de la diferencia” (2006a: 34).

los pedestales ontológicos de la palabra. Debe desaprender la abstracción para regresar a la sensación, al sabor y al ritmo de la escritura. Sea por inocencia –infantil e inconsciente– o por humildad –adulta y consciente–, los niños y los poetas, para Maillard, son seres lingüísticamente marginales, esquineros de la gramática y ambulantes del asombro<sup>19</sup>.

Por mi parte, entiendo la escritura de *Husos* como muestra, empeño y fruto de esta concepción lingüística y, por eso, la considero escritura poemática. Decir márgenes desde los márgenes nunca es con grandes palabras ni con pretensiones de objetividad. Chantal Maillard se inmiscuye en las fracturas del sujeto como única forma honesta desde donde decir y modela un lenguaje residual, precario y mínimo que, frente a los manierismos artificiosos y placenteros, preciosistas y ensimismados de cierta lengua literaria, procura recuperar la tarea primera del habla: con *uni ca r*.

*Husos* es un poema y los síntomas de su palabra marginal son, en el espacio de la página, las notas, y en el vuelco del sentido, el balbuceo.

En la nota 2, Maillard escribe:

Quando 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? (2006a:10)

Este fragmento registra una de las acepciones axiales que aportan las notas. En tono irónico y meta-reflexivo, la escritora alude a la condición epistemológica y lingüística de la escritura a pie de página. Las notas explicitan, sí, un fallo lógico, o más bien constatan la inminencia de *otra lógica*, que se sabe lógica y como tal conoce su trabajo: la construcción y deconstrucción de discursos. Con esta *otra lógica*, que se propaga desde la orilla lateral de la escritura hasta el texto principal y que convierte a *Husos* en una extensa nota al margen de la creación literaria, “desaparece el concepto [...] de estructura fuerte, estructura estable que –como apunta Vattimo en *El fin de la modernidad*– imponía al pensamiento y a la existencia la tarea de fundarse, de establecerse en el dominio de lo que no evoluciona” (1986: 17). Hasta aquí, *Husos* y *Matar a Platón* presentan formas hermanas en su intención.

---

<sup>19</sup> Esta concepción del lenguaje poético como habla de la infancia por cuanto, como ella, carece de elaboración retórica y alardeo de autoría y en su lugar se colma de sencillez y convierte al sujeto en la expresión de una mirada integrante e integrada, esto es, una receptividad o más bien un vacío, permite de nuevo tejer una analogía con la palabra poética de los haikus y la actitud de los *haijin*.

El modelo ontológico de estructura céntrica que proyecta los conceptos de origen, fin, ser y verdad se sustituye, en *Husos*, y en general en la sensibilidad posmoderna con la que el diario sintoniza, por una forma lúdica “de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito” (Derrida, 1989: 397). Las nociones de creación y de autor se desestiman (en este cauce borbotean los discursos acerca del susurro del lenguaje y del palimpsesto de Barthes y Genette, también afines a las ideas de Blanchot, Jabès, Foucault, Cixous...) porque quedan reabsorbidas en la vorágine del ya multicitado movimiento de *suplementariedad* y en la *différance* derridiana:

La *différance* es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del *espaciamiento* por el que los elementos se relacionan unos con otros. [...] El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que él mismo tampoco está simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada “elemento” –fonema o grafema– se constituya a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el *texto* que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas. (1977: 36 y 35-36)

La interdependencia semántica de los signos socava la idea de origen del sentido. No hay centro fijo o, lo que es lo mismo, un significado único, sino descentramientos en cadena, postergaciones del significado y significantes fantasmagóricos. Ésta podría ser una interpretación del sentido de la red de notas en *Husos*. Notas que prolongan, exceden, aclaran, contestan, embrollan, contradicen, desdican, interrumpen, irrumpen, complementan, suplementan, y un largo etcétera, el texto del cuerpo principal. Son huellas diferidas de la escritura de *arriba* pero también de la de *abajo*: el juego de repeticiones, versiones y permutaciones que entrelaza los márgenes y la franja superior de la escritura también se produce en las notas mismas. Entre ellas se convocan. Su naturaleza es muy diversa. Amalgaman fragmentos ensayísticos sobre temas de estética oriental, mística, religión, ética o filosofía con otros fragmentos que tratan asuntos sociológicos y políticos. Además, aparecen sueños, párrafos autobiográficos, una carta, comentarios de lecturas o pinceladas de viajes. Recrean una escritura miscelánea,

fragmentaria, abierta y fugitiva –propia del lenguaje heterodoxo de los apuntes<sup>20</sup>– que refleja el curso de la vida (cotidiana, intelectual, íntima) de quien escribe.

Por este motivo me parece que la lógica de la *différance* es pertinente para acercarnos a la sintomatología de las notas en *Husos*. En primer lugar, porque, como acabo de exponer, la escritura se apega al discurrir de la experiencia y de ahí que la voz destile una constante cadena de *diferencias*, en los sentidos que Derrida concede al término: como aplazamiento y como distinción. La inestabilidad y el cambio inherentes a los vuelcos internos del pensamiento proyectan opiniones nunca definitivas –por tanto, siempre aplazadas– y de carácter ecléctico –esto es, siempre distintas– que diseminan una retícula de variaciones *re-creativas* en el cauce de los márgenes. Y en segundo lugar, porque, de acuerdo con esto, las notas en cuanto forma o estrategia de escritura explicitan doblemente la concepción derridiana del lenguaje. Para Derrida el lenguaje es una estructura de referencias infinitas en la que los signos lingüísticos son huellas unos de otros sin existir una entidad previa esencial a la que remitirse, esto es, son copias sin origen. En la teoría lingüística derridiana, toda escritura adquiere el estatus de nota a pie de página, por tanto. A partir de esto es evidente que las notas –los apuntes– se constituyen como el *género literario* por excelencia de la *différance*. Una nota a pie de página es la huella de una huella, es una huella de otro texto al cual hace referencia pero, al mismo tiempo, el texto referenciado ya funciona a su vez como huella, es un signo diferido de otro signo. Una nota, por tanto, es una huella al cuadrado, el margen del margen. Se autoseñala como signo y prueba de condicionalidad, interconexión y red de múltiples convocaciones, *representando* lo que toda escritura en sí presenta. “El texto sólo se produce en la transformación de otro texto”, decía Derrida en la cita anterior. Y así traman su *textualidad* las notas, ésa es la acción lingüística que evidencian y que, por trasvase, transmiten a los fragmentos de *arriba*.

¿Cómo se produce el contagio? La brecha de infiltración se abre cuando una nota se inserta entre dos párrafos, es decir, cuando el número que la indica no se acopla al final

---

<sup>20</sup> Maillard publicó en el suplemento cultural *Babelia* (*El País*, 10 de abril de 2010), un pequeño artículo sobre Elias Canetti. Rescato estas líneas porque aunque están dedicadas a la escritura del autor me parecen definir el sentido de las notas al margen de *Husos*: “Los apuntes, más que átomos (*a-tomos*: indivisibles) son notas que, unidas, forman no una sinfonía (*syn-phonía*: oído conjuntamente), que es forma propia de la modernidad, sino una pieza contemporánea, en la que cada nota tiene su autonomía sin perder su lugar en el conjunto. Lo no acabado ha venido a ser, en nuestra época, además de un valor estético, un signo epistemológico: ¿Quién no entiende, hoy, que el mundo es algo inaprensible? «No rodees las formas con líneas», enseñaba el de Vinci. Adelantado, como siempre, a su época, el maestro del *sfumatto* entendía, como lo hacemos ahora, que el mundo de las cosas, y no el de las ideas, es infinito, y que si se las quiere representar hay que dejarlas respirar, esfumarse unas dentro de las otras” (2010a).

de la frase de un fragmento de *arriba* sino que ocupa un espacio entre separadores *como si* también fuera un fragmento de *arriba*. En esos casos –la mayoría–, la escritura de *abajo* (las notas) adopta, por analogía o tensión metafórica, el mismo estatuto que la escritura de *arriba* (texto principal) al tiempo que la escritura de *arriba* se transforma, por resonancia, en escritura de *abajo* y deviene márgenes. Se desarticula la ambigüedad del título, mencionada hace varias páginas. Tras advertir la malla que engrana ambas franjas de escritura, no hay duda: los husos son como notas y las notas son como husos. Este fragmento de Derrida parece escrito a medida para explicar el proceso:

¿Dónde ha pasado el cuerpo del texto cuando el margen no es ya una virginidad secundaria, sino una reserva inagotable, la actividad estereográfica de un oído completamente distinto? Desborda y hace reventar: por una parte obliga a contar en su margen más y menos de lo que se cree decir o leer, rompimiento que tiene que ver con la estructura de la marca (es la misma palabra que *marcha*, como límite, y *escalón*); por otra parte, disloca el cuerpo mismo de los enunciados en su pretensión a la rigidez unívoca o a la polisemia regulada. Vano abierto a un doble acuerdo que no forma un solo sistema. (1998: 30-31)

En *Husos*, las dicotomías textuales se anulan desde el interior del propio sistema. Se invalidan las premisas del orden jerárquico y opositivo mediante la detección de sus disfunciones discursivas y poniendo al descubierto las operaciones retóricas que disfrazan esta convención. Es en este sentido que las notas son *un fallo lógico*: una herramienta que sirve para consolidar la estructura (las notas se utilizan generalmente como escritura secundaria de un texto) acaba desbaratándola y *doblegando* su sentido unívoco. Éste es el método que Derrida defiende para la deconstrucción:

Debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema. Sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no-discursivas (1998: 371).

Así pues, desde una perspectiva derridiana, la escritura de *Husos* se puede interpretar como doblemente diferida. Los motivos: por una parte, las notas, cuyo estatuto marginal (o de huella) irradia a la parte superior del texto en un juego de versiones y concatenaciones; por otro lado, el tono diarístico, que refleja una voz en continuo tránsito, sucesión y *diferencia*. Ambos aspectos son las técnicas de desdoblamiento y repetición que la escritura de *Husos* despliega.

Ser fiel a una escritura que capta los movimientos de la experiencia equivale a desestructurar la idea unitaria de sujeto. La institución ontológica de este concepto queda rebasada en un torbellino transformativo y asustado. No hay recipiente estable o *sub-iectum* donde acontezcan emociones y pensamientos, sino la mera irrupción de esos pensamientos y emociones. El sujeto queda entonces disuelto en una pura postergación de sensaciones y, consecuentemente, en una infinita dilatación de quiebros retóricos, desinencias verbales y fórmulas gramaticales que dicen esas sensaciones. De ahí que eso que llamamos sujeto pueda ser finalmente considerado un encadenamiento de signos lingüísticos o la huella de una huella de una huella de...:

Perdida. Sin soporte. Sin palabras. Sin.

Y, no obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no ha acabado. [...]

Algo dice mira y ve, sin que le concierna. Porque no he acabado. Porque sigo diciendo. Y asumo el papel del algo, me apropio su in-diferencia. Y, difiriéndome, soy, nuevamente, en algún huso. (2006a: 35)

Sin sujeto, los husos:

¿Acaso tiene el mí otra existencia que la de los pensamientos que se suceden, en cadena? [...] La existencia consiste en saltar de un huso a otro (2006a: 48).

Creo que no es descabellado equidistar la teoría maillardiana de los husos con la concepción del lenguaje de Derrida: saltar de un huso a otro es como diferir de signo en signo, desaparecido el sujeto en un caso, sin significado original en el otro. Del mismo modo que el anhelado sentido prístino se disuelve en un murmullo de palabras y sus conexiones infinitas, la gramática del ser ve socavadas sus pretensiones por la dinámica modular –musical– de los husos. Finalmente, el sujeto es advertido como una pieza gramatical, un concepto. Es, pues, trama de lenguaje. El sujeto se *desujetiviza* y se *lenguajiza*: se convierte en palabra que dice los márgenes desde los márgenes: palabra o figura lógica –y por tanto, retórica– que dice desde su subjetividad –los márgenes del ser– con una lengua *diferida* –al margen de los conceptos: “En los márgenes el mí se dice mejor. Al margen de mí, balbuceo” (2006a: 39).

El *mí* es un margen, en su doble acepción: es un extremo menospreciado pero también un reducto, una holgura o posibilidad, el margen de maniobra. El *mí* está a la cola de la objetividad y por eso mismo es el único espacio honesto desde el que

pronunciar. Así pues, es un desecho –la basura de Platón– al tiempo que un pequeño constructo. Pero constructo al fin y al cabo. El *mí* sigue siendo una construcción inter-social. Hablar desde la subjetividad limpia de florituras ontológicas el discurso, pero el lenguaje, aunque humilde, es una forma consensuada en la que el yo se hace mientras dice. Ir al margen del margen, es decir, tratar de rescatar lo que de nosotros queda después de lo que de social y político tenemos supone abismarse en los límites cognitivos y lingüísticos, es decir, profesar oficio de balbuceo:

Después de, balbuceo. Antes de después de, sólo un poco antes, balbuceo.  
Porque no quedan palabras. Al menos palabras por decir. Palabras con sentido. Con-sentidas.

¿Alguna vez consentidas? –Balbuceo. (2006a:62)

Detectado el constructo del *mí*, y siendo el *mí* materia de lenguaje, sólo hay que retrotraernos ligeramente: de la ilusión del yo a la ilusión o artificio del lenguaje se llega por contagio. El balbuceo, entonces, es la forma que adopta el agotamiento de las instituciones conceptuales. Entender la escritura de *Husos* en clave derridiana nos ayuda a comprender que decir desde un *yo* fisurado y con un habla balbuciente son al fin y al cabo una y la misma cosa, elementos confundidos en el magma que modela e informa el sentido del signo lingüístico en la posmodernidad.

Tanto la estructura desdoblada de *Husos* en notas al margen y texto en la franja superior de la página como el lenguaje-balbuceo y su voz esquirrada trabajan en una misma dirección: son fugas o escapes de los sistemas y paradigmas que estabilizan y explican, que dan ser y sentido. Las notas desequilibran la lógica textual; el balbuceo cuestiona el significado conceptual y referencial de las palabras. Las notas actúan desde la disposición espacial y tipográfica, es decir, desde los márgenes físicos del papel y la humildad expresiva que concede la “letra menuda” (Maillard, 2006a: 81), mientras que el balbuceo es un lenguaje inaudito, extremo, abrupto, devastado, elíptico y original que disemina una gramática y un léxico nuevos en la franja superior del texto, al margen de la lengua consensuada. Ambas características están articuladas por procesos de desdoblamiento y repetición. La escritura se desdobra, casi repetida, en dos registros, mientras que la voz casi se repite, desdoblada, en el balbuceo.

### 3.4. Ese movimiento mínimo. A sacudidas y Là-bas

El mismo año que Chantal Maillard publicó *Husos*, 2006, Chantal Akerman estrenó *Là-bas*, un documental que en el ámbito cinematográfico supone una extrañeza idéntica a la que, en el panorama literario, representa el diario. *Husos* pasó prácticamente desapercibido para la crítica. *Là-bas* se exhibió en escasos festivales y su edición en DVD –tanto en francés como en español– se ha demorado más de cinco años. Esta coincidencia en la atención más bien exigua que recibieron, incluso en comparación con la recepción que han tenido otros trabajos de las autoras, se debe, no hay duda, a que tanto el diario de Maillard como el documental de Akerman son obras raras, de muy difícil clasificación, que ponen al lector y al espectador en el mismo límite desde donde sus autoras nos hablan. Son obras que tiemblan y sacuden, que llevan a un feroz extremo el cuestionamiento de la materia literaria y fílmica. *Husos* y *Là-bas* desmenuzan el lenguaje, destrozan los códigos. Son balbuceos, por cuanto su decir sincopado, roto y ruinoso deja de estar al amparo de una retórica pactada. Exploran una lengua poética y cinematográfica a la intemperie. Hacen estallar toda retórica e imponen otra manera de decir: una sintaxis minimalista, a punto de desaparecer. En este sentido, ambas obras pueden entenderse como consecuencias estéticas de la vanguardia o, quizá más acertadamente, como expresiones posmodernas. Con todo, comparten una filiación estética asombrosa que no se teje por influencia sino por confluencia. Atravesar esta red de resonancias supone descubrir un universo de correspondencias que permite, sin vacilaciones, considerar *Husos* y *Là-bas* como obras siamesas. Los ecos se trenzan por el uso paralelo del desdoblamiento y la repetición como soldadura en el engranaje de las obras.

Chantal Maillard y Chantal Akerman parecen estar curiosamente ritmadas por una serie de coincidencias vitales. Para empezar, ambas comparten el mismo nombre de pila, la misma ciudad de nacimiento (Bruselas) y casi idéntico año: Akerman nació en 1950 y Maillard, en 1951. Además, la lengua materna de la escritora y de la cineasta es el francés y tanto una como otra abandonaron pronto el país de su infancia: Maillard llegó a Málaga en su adolescencia y Akerman, tras pasar una temporada en Nueva York, fijó su residencia en París. A estas casualidades se puede sumar incluso otra más: un insólito parecido físico se aprecia en algunas de las fotografías de Maillard y Akerman que hoy circulan por Internet.



Pese a estas sincronías, Akerman y Maillard no se conocen y, por tanto, *Husos* y *Là-bas*, obras que ofrecieron en el mismo año y que, por tanto, fueron gestadas durante períodos simultáneos, no son, sin embargo, un diálogo voluntario. Por el contrario, se crearon aisladas, sin tener noticia ni conocimiento una de otra. No obstante, y como he dicho antes, una mirada que ponga en tensión el diario y la película encontrará múltiples hilos de sutura. El eje vertebrador que acciona la comparativa es la voluntad de destrozarse el lenguaje consensuado, tanto el literario como el cinematográfico, para, desde una lengua balbuciente, volver a encontrar sentido, otro sentido. Lo sorprendente es que Maillard y Akerman no sólo comparten un mismo propósito estético, además emplean y desarrollan técnicas literarias y fílmicas equivalentes. Exploran la hibridez de géneros, la observación y el uso de una sintaxis basada en la repetición como estrategias creativas. Chantal Maillard y Chantal Akerman llevan a cabo, sin proponérselo, un juego de traducciones entre el lenguaje literario y el cinematográfico, una confrontación de espejos, un desdoblamiento.



Chantal Maillard



Chantal Akerman

y

Supuestamente *Husos* es un diario y *Là-bas*, un documental. Y sí y no. *Husos* es un diario y *Là-bas* es un documental pero, puesto que ponen en duda la unidad de estos mismos géneros, es difícil clasificarlos ya bajo estos epígrafes. Maillard y Akerman trabajan desde el diario y el documental para desmontar, dismantelar y catapultar desde el interior los presupuestos que articulan estas categorías. Llevan el género como concepto al límite hasta neutralizarlo. Para ello, introducen elementos propios de otros géneros, de tal suerte que los cajones denominados “género diario” y “género

documental” se convierten, en la praxis, en *multigéneros* y, por exceso, se reducen a grado cero –siguiendo la terminología de Barthes.

Lo más sugerente es que esta proliferación de géneros es simétrica en *Husos* y en *Là-bas*, es decir, el particular género de escritura y de cine que Maillard y Akerman reinventan, género anti-género, superpone o combina los mismos elementos. En *Husos* –como sostuve–, se amalgama ensayo, filosofía, apuntes políticos, crítica literaria y artística, notas de viajes, sueños, reflexiones sobre mística y estética oriental, recuerdos de infancia e, incluso, una carta. Estos géneros o subgéneros son los que en su mayoría se pueden detectar en *Là-bas* a través de la imagen, es decir, traducidos o mostrados en su equivalente visual, pero también gracias a la voz en off de Akerman que transita los planos de la película.

Así pues, dentro de sus respectivos lenguajes, cada una de estas obras ejecuta una misma tentativa: ambas construyen un collage de géneros que precisamente desarma este concepto y cuyo resultado es una voz híbrida, cambiante, inestable y, en este sentido, desidentificada de sí misma, puesto que no hay un sujeto que, reconociéndose en un modo de hablar –un género–, se construya, sino voces que se diseminan en múltiples formas. *Husos* modula un sesgo de escritura literaria y *Là-bas* un sesgo de escritura fílmica *sui generis* (si se me permite el juego algo obvio).

Esta experimentación con el género, con el infinito desdoblamiento de géneros, permite señalar otro punto de cercanía entre *Husos* y *Là-bas*: el sentido que estas obras adquieren en las respectivas trayectorias de sus autoras. La deconstrucción de un género precisa la previa construcción de ese mismo género. La producción literaria y cinematográfica de Maillard y Akerman, pese a haberse decantado también en poesía y ensayo, en el caso de la escritora, y en ficción, en el caso de la cineasta, ha abordado de manera muy especial el diario y el documental, respectivamente. De hecho, para mí, la aportación más interesante de Maillard a la literatura española contemporánea radica precisamente en sus diarios, como los documentales de Akerman constituyen una peculiaridad dentro del cine europeo. Creo, además, que es en los diarios y en los documentales donde Maillard y Akerman cifran la propuesta estética de sus obras siendo sus trabajos en otros géneros espacios que matizan, complementan o desarrollan las ideas propuestas en aquéllos.

Los diarios de Chantal Maillard y los documentales de Chantal Akerman surgen de una voluntad o intención compartida: observar el mundo para explicarse el mundo. El cuaderno y la cámara operan del mismo modo: como marcos que delimitan y apresan

espacios, escenarios, lugares donde algo ocurre. Cámara y cuaderno son captadores de realidad. Esto ocurre poderosamente en *Diarios indios* de Maillard y en *D'Est* de Akerman. El viaje a India, en el primer caso, y a países del este de Europa, en el segundo, es a fin de cuentas un mismo viaje de la mirada a sus inicios: cuando la mirada es inocente, desprejuiciada, cuando el pensamiento, ausente todavía, no se adelanta a los ojos predeterminando la visión. En *D'Est* y *Diarios indios*, Akerman y Maillard observan y dan cuenta de lo que ven. Nada más. Simplemente eso.

Por el contrario, *Là-bas* y *Husos* no recogen una observación objetiva de la realidad sino un giro sobre el propio mecanismo de observación. En *Husos* y *Là-bas*, Maillard y Akerman se observan observar. Esta inflexión de la mirada sucede a la vez en la obra de ambas autoras. Y supone una misma consecuencia: preguntarse qué es el sujeto.

En *Husos*, Maillard rastrea su propia geografía mental sirviéndose de un particular vuelco retórico: la auto-observación. Los husos son estancias emocionales y sentimentales, los pensamientos que nos atraviesan y decimos, entonces, que nos conforman. Maillard se observa transitar por estas habitaciones mentales y, de este modo, escenifica una deconstrucción del sujeto: no hay un ente en el que acontezcan los husos, sino husos, es decir, estados mentales que, fluidos, se suceden. Lo que llamamos sujeto no es un reducto, una caja que genera y congrega sensaciones. El sujeto es el nombre que concedemos a un proceso de identificación con esas sensaciones. Nos identificamos con ellas. Si nos identificamos, creemos que nos constituyen. Si creemos que nos constituyen, hay un “ser” por constituer: acaba de crearse el sujeto. Maillard procura observar este proceso. Para ello, intenta situarse en un espacio neutro, abstraído de las sensaciones, fuera de los husos. Surge una mirada desdoblada. Por una parte, el yo se resquebraja de huso en huso. Por otra, se observa a sí mismo en este tránsito. El desdoblamiento, incluso, como ya vimos, prende la estructura del texto, que se organiza en un doble espacio: la escritura de la parte superior de la página y las notas en la parte inferior. La escritura de arriba recoge lo que se podría considerar una larga secuencia de los movimientos de la mente; es la escritura de un diario sincrónico de los estados de conciencia. La escritura de abajo es la contrapartida perfecta: el relato diacrónico de una voz en sus quehaceres cotidianos, sus reflexiones y apuntes, el espejo encarnado de lo que la observación transcribe a modo de tratado fenomenológico de la mente. Lejos de afianzar el valor de las dicotomías, los límites entre la escritura de arriba y la de abajo están desbordados: trazan una red textual y además señalan un error lógico, puesto que de la bilocación metódica del sujeto en objeto y observador de sí se desprende una

imagen de la conciencia auto-observándose, pero también una pregunta obvia: ¿cómo se sale de uno mismo para observarse?, ¿quién observa y a quién está observando? Se señala finalmente un movimiento imposible para la mente, que no es otro que el de salir de la mente con la propia mente. Se descubre, por tanto, un límite del conocimiento: conocerse, observarse. La voluntad de observación del yo es un reducto mental también, un movimiento de la mente, otro estado mental, otro huso pero no su subterfugio. La escritura de arriba y la de abajo, por tanto, son variaciones correlativas.

En *Là-bas*, la cámara opera un desdoblamiento, a mi modo de ver, muy parecido al de *Husos*, tan parecido que las cuestiones que sondea repercuten, igual que en el diario, tanto en la estructura como en el compromiso estético y ético de la obra.

En 2005, Chantal Akerman viajó a Tel-Aviv con la intención de realizar un documental que girase en torno a la condición judía y retomar así un proyecto formado por otros tres documentales con los que la cineasta quería ofrecer una revisión contemporánea de la diáspora y de los aislamientos étnicos y culturales. El resultado de este cuarto film de la tetralogía es *Là-bas*. Resultado inesperado, porque Akerman al llegar al apartamento de Tel-Aviv en el que se hospedaba se sintió repentinamente incapaz de salir al exterior y grabar las calles de la ciudad, como había hecho en sus anteriores films. Desubicada, paralizada por el pánico, un pánico que de pronto le sobreviene, se encierra en el piso, sitúa una pequeña cámara digital que lleva consigo en el salón y filma, tamizadas por las cortinas de la ventana, imágenes mínimas del mundo que la atenaza: los edificios de enfrente, vecinos ocupados en sus tareas cotidianas, la puesta de sol, aviones sobrevolando... Nunca se consigue oír con nitidez los ruidos de afuera. Tan sólo lo que desde dentro se percibe. Y es que los sonidos del film son esencialmente de interior, los que la propia Akerman produce cuando realiza los quehaceres domésticos mientras la cámara graba lo que ocurre fuera. Así, oímos a Akerman hablar por teléfono, pulsar las teclas del ordenador portátil, fregar platos, lavarse los dientes, pasar páginas de un diario o cuaderno... A veces, también se suman pequeñas reflexiones ensartadas por la voz rota de la cineasta, siempre detrás de la cámara; de hecho, sus apariciones se reducen a dos momentos y son absolutamente clandestinas; Akerman esquiva grabarse.

Escuchamos, por tanto, lo que no podemos ver y vemos lo que no podemos oír. Este quiasmo de sentidos obliga al espectador a reconstruir el rompecabezas de una realidad que se ofrece a bandazos cognitivos y al mismo tiempo es la marca de una mirada fílmica muy especial. Akerman no ve qué registra la cámara en el momento de la

grabación. Coloca la cámara y, mientras ésta capta lo que ocurre tras la ventana, ella escribe, prepara café, se lava los dientes, pronuncia un serial rumoroso de su intimidad y de su día a día cotidiano. De este modo, Akerman confecciona un diario a través del sonido y es por el fuera de campo sonoro que el espectador obtiene una *visión* aunque desencajada de su interioridad.

Lo que me llama fuertemente la atención es que esta modalidad representacional de sí misma es en última instancia una forma de auto-observación distanciada y neutra, como si Akerman jugara a ser filmada por otro, a ser otro que *la/se* filma: la cámara *es pero no es* una extensión metonímica de su mirada. ¿*Quién* observa realmente tras el visor? ¿*Quién* enfoca lo que vemos y oímos?

La cámara capta un desdoblamiento que en la estructura del film se resuelve en la contraposición de las imágenes de fuera y los sonidos de dentro, como el desdoblamiento en *Husos* conlleva la escritura de arriba y de abajo. La mirada fílmica de *Là-bas*, como la mirada del diario de Maillard, se configura como un dispositivo de auto-observación y plantea el mismo interrogante: ¿es posible observarse?, ¿puedo hablar de mí, contarme la historia de mí misma?

Esta imposibilidad de decirse, que se desprende tanto de *Husos* como de *Là-bas*, delata la artificialidad, en cuanto esencia, del sujeto. Transiciones emocionales, un viaje entre diversas situaciones mentales que se ensartan: somos ese movimiento. No hay historia porque no hay *quien* pueda contarla. El habla que recoge esta constatación es el balbuceo: vacilante y repetitivo. Por eso el lenguaje, su léxico y sobre todo su sintaxis, el modo de suturar las partes, tanto en *Husos* como en *Là-bas*, es una maquinaria cuyo elemento articulatorio es la repetición.

En *Husos*, en la franja superior del texto, Maillard escribe: “Tras los husos. Frente a ellos. Aparte. Neutralidad de husos” (2006a: 10). Luego introduce el número que señala la nota 3 (que, por cierto, termina con esta frase entre paréntesis: “Tras los husos, la sabiduría es lógica”) y seguidamente leemos, de nuevo en la parte de *arriba*: “Tras los husos. Frente a ellos. Aparte. Neutralidad de husos. Mientras puedas” (2006a: 10).

La diferencia entre ambos fragmentos es mínima. Consiste en incorporar un sintagma, como si lo añadido fuera en realidad una rectificación. Aunque el cambio es ínfimo, resulta absolutamente significativo, ya que en el recurso de la casi repetición se condensa el objetivo lingüístico de estos dos párrafos: la ironía. La expresión que se suma resulta irónica porque funciona como una adición que quiebra la solidez del primer argumento.

Más adelante, encontramos:

A plazos. Emplazándome. Cumpliendo el ritual de los gestos que sostienen el mí. En superficie. (2006a: 13)

Sobrevivir. A plazos. Plazos cortos. Plazos para sobrevivir. Vivir sobre. Abajo, la aterradora, ineludible condición. Vivir *a condición de* sobrevivir. Condicionada al sobre. Dentro, nada. Dentro, llora. Indefinidamente. En superficie, entonces, deslizarse. O ni siquiera eso: morar en el plazo. Morar. Demorarse. A pequeñas sacudidas, des-plazarse. De plazo en plazo. Levemente. Tercamente. Para sobrevivir. (2006a: 15)

A sacudidas me digo, a sacudidas. (2006a: 20)

Fijando el plazo. Aplazándome. Los ojos fijos en la pendiente y el desprendimiento. Leve. Aplazando el descenso, sin perderlo de vista. Concediendo, concediéndome en superficie antes de ceder y condescender en la caída. (2006a: 28)

En estos ejemplos, la casi repetición se da en varios niveles. Se advierte en el léxico mediante el uso de la derivación: “plazos”, “emplazándome”, “des-plazarse”, “aplazando”; “morar”, “demorarse”, “more”, “de-more”; “concediendo”, “ceder”, “condescender”. También se produce en la formación de sintagmas: “a plazos”, “para sobrevivir” y “en superficie” se desperdigan en repetidas ocasiones a lo largo de estos fragmentos. Por último, se observa lo que podríamos llamar un calco de estructuras: “plazos para sobrevivir”, “plazos para la mirada”; “a plazos”, “a sacudidas”.

Estas cadenas de repeticiones interactúan, no son unidireccionales ni unívocas, sino que forman una especie de magma textual. Sugieren que no hay una expresión original y que, por tanto y en consecuencia, el resto no deben entenderse como copias. Son variaciones unas de otras, ya sin origen, diluido también este concepto.

Además, ciertas expresiones, como “a plazos” y “a sacudidas”, tienen una función doble. En primer lugar, actúan como repeticiones en sí mismas, reiteraciones literales a lo largo de varias frases o sintagmas. Pero también estas locuciones repetidas connotan el sentido estructural del texto: hacen lo que dicen. *A plazos y a sacudidas* es como la escritura avanza en *Husos*. *A plazos y a sacudidas*: de palabra en palabra se posterga la escritura, como de huso en huso se difiere el yo. La repetición sintáctica y léxica es consecuencia de la absoluta ausencia de argumentos, en definitiva, de la carencia de un sujeto que se cuente y se diga. Queda, entonces, la repetición como recurso para no desaparecer del todo.

Bajo esta misma interpretación se puede entender el siguiente ejemplo que ofrezco<sup>21</sup>.  
En la página 17, escribe Maillard:

De siete a siete y media crujen las ventanas. Un crujir de arenisca, como si el cristal fuese a deshacerse en partículas. Un rayo de sol traspasa con violencia la ranura minúscula entre la pared y la cortina y me fuerza a levantarme. El olor de Damasco me recuerda el de Delhi. Un olor suave, aunque aquí contenido, que me sorprende al salir, cada mañana.

Y entre las páginas 86 y 87, leemos:

Bajo la mugre que cubre las paredes de mi mente –¿mente?–. Ya sé: no la hay. Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento –¿entendimiento?–. Bajo la mugre. Capas. Lo vivido. Imágenes. Superpuestas. Enguatando el sentir. Bajo ello, aún, la nostalgia.

Nostalgia: imágenes cargadas. Imágenes en las que la impresión se recupera. Digo nostalgia cuando recupero el sonido de arenisca en los cristales que alcanza, al amanecer, el primer rayo de sol. Cf. Escribo Cf. Algo miente. No sé si la escritura o el recuerdo de lo escrito.

Lo escrito recupera la imagen. Recuperar lo escrito para la imagen. Y que la sensación se prolongue sin transformarse. Puede perderse. No insistir en las imágenes: se deforman. Y la nostalgia se evapora. Con ella, algo se destruye.

Queda lo por venir. Aunque sólo en la mente –¿mente?–, quiero decir en la idea que anticipa. La idea no. No hay. Sólo hay imagen. Imagen verbal. Imagen de la palabra escrita. Como el infinito. Imposible, la imagen de infinito. Salvo la imagen (metáfora) de algo que disminuye hasta perderse de vista. Sólo la disminución. Finita. Como la muerte. Imposible imaginarla.

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.

Cuidar sus des-apariciones. Con nostalgia. Los muertos que llevamos dentro. Como mugre. Sensación que obstaculiza el rayo de sol en Damasco. Cf. Al amanecer. Cf. El rayo protector. Por su reiteración. Por su imperiosa llamada a la vida, la de los otros, allí, la de todos los que se afanan, abajo, en la ciudad. Entonces, escribo arenisca. Escribo de siete a siete y media crujen las ventanas. Escribo un crujir de arenisca, como si el cristal fuese a deshacerse en partículas. Escribo el sol traspasa con violencia la ranura minúscula entre la pared y la cortina y me fuerza a levantarme. Escribo el olor de Damasco...

---

<sup>21</sup> Es el único de este tipo en *Husos*, anticipando de este modo las reescrituras que se producirán entre este cuaderno y el poemario *Hilos*, que abordaré en el tercer capítulo de esta investigación.

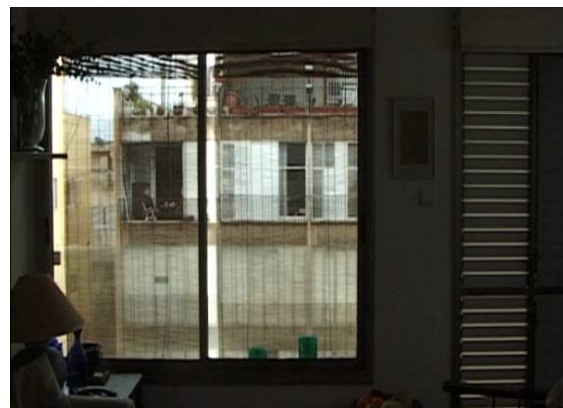
Y se abre, el color amarillo. Más abajo del mí, sosteniéndolo, el crujir de arenisca, amarillo.

El primer fragmento (p. 17), mucho más breve que el segundo (p. 86-87), se interpola, desmembrado, en éste último. Descontextualizado, o mejor dicho, recontextualizado, también su significado adquiere nuevo sentido, sobre todo porque las frases se recuperan como citas o referencias explícitas, es decir, como parte del juego metadiscursivo que se evidencia con las marcas “cf” y “escribo” antepuestas a los materiales casi repetidos. Los dos textos resultantes de este proceso reelaborativo se convocan el uno al otro en la construcción de su significado, se interrelacionan indefinidamente de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, oblicuamente. Sugieren que toda escritura es, a fin de cuentas, una reescritura de otro texto, donde de nuevo la originalidad como concepto se pierde. Además, este mecanismo de autocitación implica una sutil llamada de atención al lector que debe descubrir las huellas de los textos congregados en el movimiento. De este modo la lectura, como pasaba con la escritura y el sujeto diferido que en ella se dice, queda también emplazada, postergada, nunca cerrada sino instigada siempre a repetirse: “Un texto ha de proponerse para que el lector descubra en él itinerarios posibles” (2011: 318), dirá Maillard en su siguiente diario, *Bélgica*.

La estructura de *Là-bas* emplea mecanismos muy similares a estos pero llevados a imagen fílmica. Todos los planos de la película son casi repeticiones unos de otros. Una de estas cadenas es la formada por los tres planos siguientes:

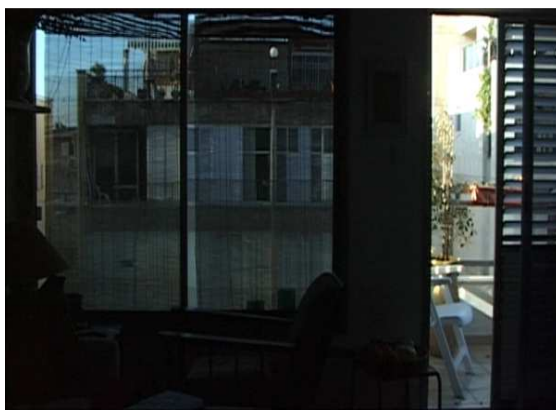


Plano 1



Plano 34





Plano 38

Estos otros planos que muestro a continuación, además de estar urdidos entre sí mediante la repetición, están contenidos en los planos de la serie anterior. Son, por tanto, fragmentos de aquéllos:



Planos 2, 4 y 20

Otro ejemplo de serie de planos casi repetidos en *Là-bas* es el siguiente:



Arriba: plano 8 / Abajo: plano 39



Arriba: plano 25 / Abajo: plano 46



Otros planos articulados entre sí por la casi repetición son éstos:



Plano 7



Plano 41



Plano 44

O estos otros:



Plano 16



Plano 22

Podría seguir mostrando ejemplos hasta agotar los 47 planos del film. Todos ellos se articulan tejiendo redes así. Ninguno se repite aunque todos parecen repeticiones. Akerman genera movimientos de reapropiación de su propia obra. ¿Qué plano es el origen de los otros? ¿No hay acaso un plano que ampare al resto, siendo este primero la idea, el que dio inicio a las series, el espejo que produjo tantos reflejos? No. Ninguno. Los planos no surgen como copias, sino como variaciones, emplazamientos, diferencias derridianas. En *Husos y Là-bas*, el sentido, lo que aún se puede decir, brota del intersticio que se abre en el desajuste de las repeticiones, en la diferencia de cada repetición. Ese movimiento mínimo es lo que queda, la voz susurrante del sujeto destrozado.

### 3.5. *Metáfora, metáfora*

¿Qué es una metáfora? El estudio de esta figura y todo lo que sobre ella se ha dicho a lo largo de la historia de la retórica es inabarcable aquí. Maillard, en varios ensayos y diarios, menciona la metáfora considerándola “el resultado de una tensión: un *es (como) pero no es*” (1997: 519). Siguiendo las ideas acerca de este tema propuestas por Jonathan D. Culler, Jean Cohen, Paul Ricoeur o Zoltan Kövesces<sup>22</sup>, entre otros, Maillard

---

<sup>22</sup> Remito al lector a los siguientes estudios de estos autores: *The pursuit of signs*, de Jonathan D. Culler; *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*, de Jean Cohen; *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur; y *Metaphor: a practical introduction*, de Zoltan Kövesces.

considera la metáfora el vínculo que resulta de la comparación entre dos términos inconexos a partir de la indicación de una semejanza subjetiva entre ellos. Según esto, la acción metafórica no se produce tanto en los términos comparados sino más bien en la mirada de quien los compara. Es una acción creadora y, por tanto, cognitiva. Puesto que la metáfora no designa un objeto sino que señala una relación entre dos cosas, no hay, pues, metáforas en un sentido objetivo sino percepciones metafóricas de una subjetividad actuante.

A este respecto y tras un estudio detallado de la evolución de la metáfora a la luz de las contribuciones de la escuela anglosajona de pensamiento metafórico (Ivon Armstrong Richards, Max Black, Colin Murray Turbayne, Philip Wheelwright) y la lingüística cognitiva (George Lakoff, Mark Johnson), Nuño Aguirre de Cárcer llega a la conclusión de que las metáforas de Maillard son realmente catacresis, ya que la autora entiende y utiliza la metáfora como “una expresión figurada para una realidad carente de término literal en el lenguaje” (Aguirre de Cárcer, 2012: 71). Sostiene Aguirre de Cárcer:

Este aspecto creador de la metáfora es el que interesa particularmente a Maillard en su búsqueda pues, como veremos en los diferentes análisis textuales, ella indaga en determinados aspectos de la realidad mental que han sido desatendidos por la tradición occidental, y que en consecuencia carecen de término que los refiera. La metáfora es su procedimiento de escritura privilegiado pues es el único capaz de solucionar este problema, nombrando aquello que no tiene representación en el lenguaje, y por tanto, en el pensamiento. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos cómo tiene lugar exactamente, en los enunciados concretos, el proceso de señalar aspectos nuevos de la realidad, pues sólo comprendiéndolo bien estaremos en condiciones de analizarlo convenientemente. (Aguirre de Cárcer, 2012: 71)<sup>23</sup>

La metáfora como catacresis. La metáfora como una analogía creadora y cognitiva, un método de comprensión de la realidad centrado en la comparación imaginativa. Bajo este marco, la metáfora es entonces una relación, una conjunción, un movimiento de unión y contacto que instaura un paradigma comprensivo que desestima la idea de esencia y propone, en su lugar, la condicionalidad. Comprender el mundo metafóricamente equivale a entender los hechos a partir de sus confluencias, desde el espacio intersticial de juntura e imantación. Se reemplaza el sentido de solidez y

---

<sup>23</sup> Para más información sobre el edificio teórico sobre el que Maillard construye su idea de metáfora remito al lector a las páginas 53-79 de la tesis doctoral de Nuño Aguirre de Cárcer.

estabilidad que impregna los conceptos *objeto, forma y materia* –se reemplaza, pues, el sistema conceptual– por las fluctuaciones y posibilidades que disparan los campos de encrucijada. Es obvio que la metáfora así entendida se relaciona íntimamente con aquello que Deleuze llama acontecimiento y, por tanto, con aquello que Maillard pone en escena en *Matar a Platón*. Las palabras de este poemario no son conceptos sino metáforas. Sólo una *palabra metafórica* puede *matar* a Platón, es decir, desactivar el andamiaje conceptual de su programa filosófico. ¿Por qué? Porque la palabra entendida como metáfora no cierra las cosas señalando su identidad, sino que abre agujeros en sus huesos para señalar precisamente su porosidad, sus vasos comunicantes, sus imbricaciones con todas las otras cosas. Estas tejeduras, el telar de múltiples hebras que es una palabra-metáfora, se corresponden por supuesto con los incontables puentes que se detectan en un acontecimiento. Una palabra-metáfora es una palabra-acontecimiento: la metáfora traduce en la escritura el acontecimiento.

De ahí que en una página plagada de palabras-metáfora y letras-acontecimiento el sentido dependa del contexto, de la relación que establezca un término con los otros que lo acompañan. El sentido es dependiente, ni único ni unívoco ni impermeable, precisamente todo lo contrario. Las palabras están abiertas semánticamente a las transformaciones que la disposición contextual les aporta. Llegamos, de nuevo, a Derrida. Los signos diferidos elaboran significados momentáneos, transitorios, circunstanciales, dependientes del contexto, esto es, de su contacto con otros signos. Por eso, un signo puede presentar significados variables, variaciones en su sentido. El signo diferido de Derrida es una metáfora. El lenguaje derridiano es metafórico. Y el lenguaje de *Husos*, también.

La moldura lingüística de *Husos* crece tejiendo redes metafóricas por dos motivos fundamentales. Como ya sostuve anteriormente, las referencias se disparan entre la escritura de las notas al margen y la parte superior de la página, provocando incesantes convocaciones semánticas entre las dos franjas textuales impidiendo, así, que el significado se cierre. Las palabras saltan de abajo arriba y de arriba abajo en una infinita figura espiral. Las redes de conexiones no dibujan círculos, no se clausuran, sino que están siempre en expansión, propagándose a partir de la diferencia que se injerta en la repetición. Además de esto, la metáfora está presente en el ejercicio fundacional que supone el balbuceo, un lenguaje nuevo –aunque articulado desde la mengua ruinosa– formado por palabras que adquieren sentido por la repetición, por el abanico de contextos en el que aparecen sucesivamente. Las repeticiones constantes de sintagmas,



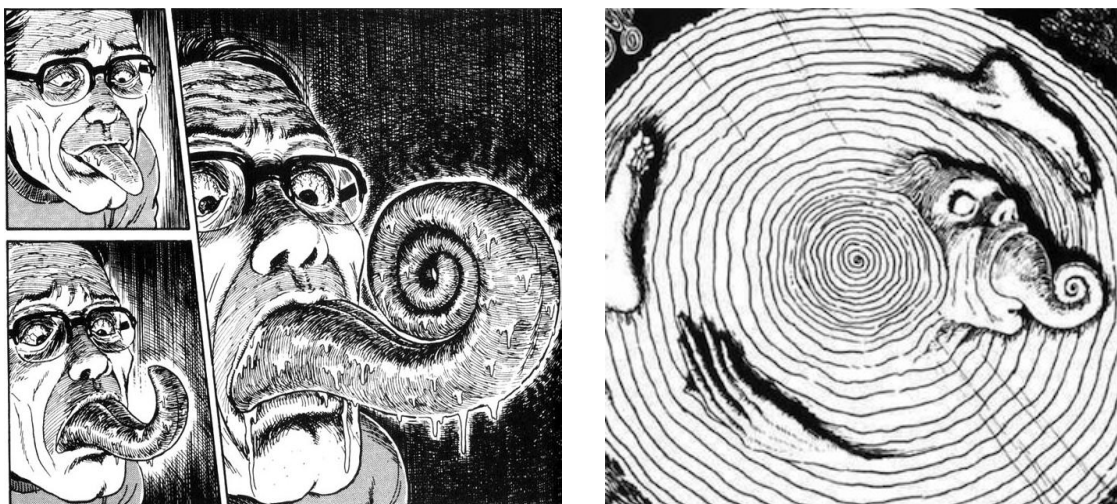
oraciones, frases y locuciones muestran que esas palabras, sus sentidos y significados, no son circulares sino espirales. Confeccionan sentidos en cada uno de sus desplazamientos.

La escritura espiral de *Husos* se genera, pues, por el desdoblamiento del habla en dos registros espejados y el desdoblamiento del balbuceo en palabras suturadas por su eco. La escritura espiral es una concatenación infinita de metáforas. Una metáfora es una serie infinita de diferencias producidas por una repetición. La escritura espiral, pues, es la diferencia abierta en cada repetición: ese movimiento mínimo.

Por todo esto, la escritura de *Husos* presenta la misma lógica que un curioso *manga* de Junji Ito: *Uzumaki*, que en japonés significa espiral.

Escrito e ilustrado entre 1998 y 1999, *Uzumaki* cuenta –entrelazando terror, ciencia-ficción y gore– los extraños sucesos acontecidos en Kurozu, un pequeño pueblo de la costa nipona. Kirie va al instituto y sale con Shuichi, un chico de su misma edad que estudia en una ciudad vecina. La vida en el pueblo transcurre sin grandes sorpresas ni sobresaltos. Hasta que llegan las espirales. Como una plaga, las espirales parecen regir progresivamente el día a día de los habitantes de la pequeña ciudad. El primero en padecer esta extraña epidemia es el padre de Shuichi. Se obsesiona con cualquier cosa que tenga forma espiral. Esta ofuscación se contagia incluso a su cuerpo. El padre de Shuichi muere convertido, él mismo, en una espiral.





A partir de este momento los acontecimientos se precipitan. Las espirales surgen por todos sitios y afectan mental y físicamente a los ciudadanos de Kurozu, que empiezan a padecer mutaciones inexplicables.





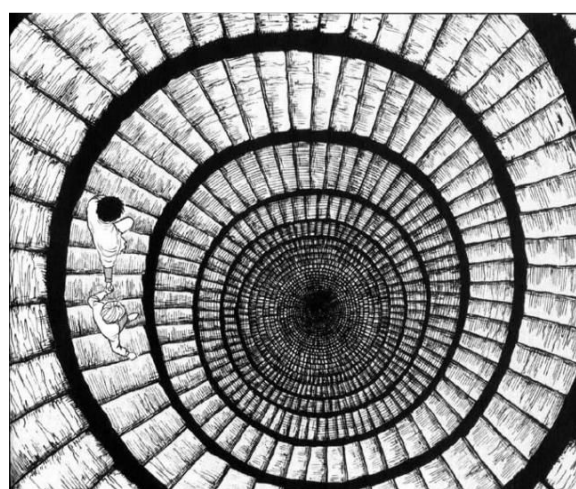
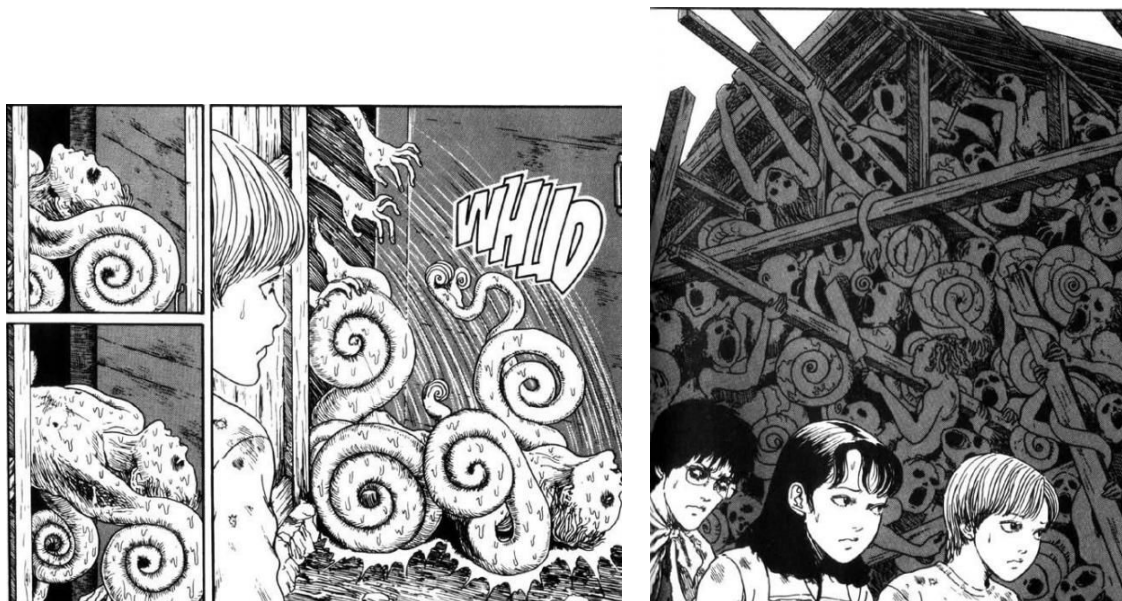
El pánico crece. Los tornados –espirales de viento– arrasan el pueblo, quedando aislados todos sus habitantes. Todo aquel que se interna en Kurouzo para ayudar a los supervivientes es incapaz de salir. Una misteriosa fuerza gobierna la zona. Nadie puede escapar del pueblo. Kirie y Shuichi intentan huir pero todos los caminos parecen haber tomado la forma de un laberinto y es imposible escapar: regresan siempre al punto de partida. El pueblo ejerce una fuerza de atracción e imantación hacia su centro.





Las casas han alterado su forma. Se han juntado por sus extremos hasta dibujar una inmensa espiral. El pueblo, literalmente, es una espiral. Sus habitantes, también. Todos los que han sobrevivido se espiralizan y, así, deformados y encadenados unos a otros, mueren. Kirie y Shuichi deciden internarse. Llegan al centro de la espiral donde unas escaleras (obviamente, en espiral) descienden. Bajan. Llegan a unas ruinas retorcidas que sostienen los cimientos del pueblo. Desprenden una luz inconcebible. Majestuosas, parecen vivas. Las ruinas están vivas y tienen consciencia (¿acaso como el océano de *Solaris*?). Muchos de los habitantes de Kurozu están allí, extendidos en un lecho de piedra, asimilándose a ella, entregando su cuerpo al magma de las ruinas, como si de un extraño dios se tratara. Kirie y Shuichi, exhaustos, atienden a la llamada. Se postran en

el lecho de piedra. Se abrazan, convertidos ya en dos espirales trenzadas. Alimentan las ruinas espirales<sup>24</sup>.



<sup>24</sup> ¿Junji Ito habrá leído a Borges?



*Uzumaki* cuenta un mito fundacional o una cosmología que desmonta cualquier ontología y cualquier metafísica. Frente al Ser y la Existencia, la vida se presenta como un flujo continuo, un muelle, un ciclo. Y tras este ciclo, vendrán otros. El origen es una espiral. Por tanto, no hay origen, sino permutaciones, variaciones, diferencias en un proceso de incesantes repeticiones. La historia no es un eje lineal sino un remolino. En una de las viñetas se lee: “Esta extraña configuración se irá arruinando con el paso del tiempo y poco a poco se convertirá en un nuevo pueblo en el que la gente volverá a ser feliz. Al menos hasta que las ruinas vuelvan a despertarse” (2004-2005: 88).

La trama de *Uzumaki* destila las mismas ideas y pretensiones que el lenguaje metafórico de *Husos*. En *Uzumaki*, las espirales son el rastro de la vida entendida como un signo en perpetuo emplazamiento. En *Husos*, la palabra metafórica es la marca de un devenir en espiral. La voz de *Husos* se deshace, se difiere, se convierte ella misma en

metáfora: diferencia y repetición. Los personajes de *Uzumaki* se deshacen, se difieren, se convierten ellos mismo en espiral: diferencia y repetición.

#### 4. Araña, otra lógica. *Hilos* y las tejedoras

*Hilos* es un poemario particular. El desdoblamiento viene concedido de nuevo por la división del libro en dos partes: *Hilos* y *Cual*. En esta ocasión, el eje bascular entre ambas partes es el cuestionamiento del lenguaje. Tras el balbuceo de *Husos*, la escritura poética de Chantal Maillard es un puro resto, un residuo, lo que queda de las palabras tras zarandear los conceptos y la retórica. Este poemario que mereció a la autora el Premio Nacional de la Crítica es una búsqueda, la de un decir, otro modo de decir. ¿Cómo hablar después de *Husos*? La palabra de *Cual*.

##### 4.1. *Los hilos de la danza*

Pese al desdoblamiento que supone la articulación del libro en dos partes, en *Hilos*, Maillard afila con furia y ahínco una estrategia discursiva que en parte ya había ensayado en *Husos* y que concede al poemario una perspectiva caleidoscópica. Me refiero a la retícula, la escritura como una retícula, es decir, como una sucesión de versos trenzados y entramados donde las apelaciones entre unos y otros son constantes y reiterativas. El lenguaje *a plazos* y *a sacudidas* de *Husos* aquí explota, salta entre versos por contagio. Los poemas surgen por un encadenamiento de repeticiones y diferencias tejiendo así series de desdoblamientos multiplicados.

El segundo poema del libro, titulado “Hilos”, igual que el conjunto del poemario (lo que propicia la primera duplicidad), empieza así:

Permanecer –¿permanecer?– la carne  
herida. Hay cicatriz. (2007: 15)

Y en la parte final, leemos:

Quedar en lo reconocible.  
–¿Quedar?– Permanecer. Ya dije  
permanecer. Ya pregunté. (2007: 16)

En un mismo poema se hace referencia explícita a ese poema, de modo que se incurre en una suerte de autocita que pone en evidencia la trama reflexiva de la escritura y la representación de todo acto escriturario<sup>25</sup>. En *Hilos*, este tipo de correspondencias no sólo se detecta en el seno de los poemas, también se produce entre poemas. En el que da inicio al poemario, titulado “Uno”, escribe Maillard:

Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no:  
no hay. Hay hilo. (2007: 13)

Y en el siguiente poema, “Hilos” –el mismo recién mencionado–, encontramos:

Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no. –¿Mente?–  
Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo. (2007: 16)

Pero aquí no se detienen los eslabones de la cadena. En otra sección de la primera parte, la que agrupa cinco poemas bajo el epígrafe “Calma”, en uno de ellos, el que empieza “La mano. Palma hacia arriba”, la autora dice:

Avanzar es dar pasos fuera.  
Aunque eso ya lo dije en alguna  
parte, ¿o era partir?, partir es  
dar pasos fuera. Es igual. (2007: 74)

---

<sup>25</sup> En *Hilos*, estas afirmaciones tienen un sentido doble, ya que los poemas de la primera sección son reelaboraciones de la escritura del diario *Husos*. Así pues, las autocitas del poemario son, a su vez, citas del diario, lo que conlleva ampliar la envergadura de la urdimbre del texto. De esto me ocuparé más adelante, en el tercer capítulo de este trabajo.

Se enlazan así dos poemas de una misma sección (la titulada “Poemas-husos”) y éstos con uno de otra (“Calma”). Este desdoblamiento de versos no es sólo una manera de conectar distintos momentos del libro, es sobre todo la estrategia retórica para señalar la condicionalidad de los hechos de escritura, los cuales, rimando entre sí, se ensartan en la lógica del texto.

Una consecuencia relevante de estas redes de convocaciones es que el lenguaje se convierte en el protagonista del poema. Se dice, se redice y se desdice, se afirma y se niega, por tanto se desestabiliza, se cuestiona y se inflexiona pero, sobre todo, con estos ejercicios, se convierte en el foco de sí mismo, en su única y misma referencia: *todo* sucede en el lenguaje, *todo* acontece en un plano lingüístico, por tanto, lógico. En *Hilos*, “los poemas no representan nada, se representan ante el lector”, de modo que “no hay objeto al que trasladar la acción del verbo” (Trueba, 2009b: 194). Desaparece, entonces, el sujeto ya que resulta imposible encomendarle una retahíla de infinitivos. Escribe Maillard en el poema “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. (2007: 27)

Como acertadamente señala Virginia Trueba, “el único verbo conjugado en el poema es significativamente «miento», en su doble sentido de «mentir» y «mentar»” (2009b: 196), porque mentar es mentir cuando se conjuga en primera persona. En unas páginas dedicadas a la literatura de Blanchot, Foucault sostiene:

El “hablo” funciona a contrapelo del “pienso”. Éste conducía en efecto a la certidumbre indudable del Yo y de su existencia; aquél, por el contrario,

aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío. El pensamiento del pensamiento, toda una tradición más antigua que la filosofía nos ha enseñado que nos conducía a la interioridad más profunda. La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla. Sin duda es por esta razón por lo que la reflexión occidental no se ha decidido durante tanto tiempo a pensar el ser del lenguaje: como si presintiera el peligro que haría correr a la evidencia del “existo” la experiencia desnuda del lenguaje. (2008: 13-14)

En el poema “El punto”, el desdoblamiento es el de la acción que no se consigue llevar a cabo: escribir. Es una representación de la fallida representación de la escritura, por tanto, del habla, por tanto, del sujeto que (se) dice tras la voz que habla y que es sentido como un mero pliegue gramatical. Pulverizar las ficciones del lenguaje y desmantelar su gramática –que, como advertía Nietzsche, es la argamasa que levanta toda idea metafísica– con esas mismas herramientas, esto es, con el lenguaje y su gramática, tiene consecuencias evidentes: la escritura que de esta coyuntura emerge sólo puede ser su propia deconstrucción.

Contra el totalitarismo de los conceptos últimos y, en consecuencia, a la tarea deconstructiva de éstos, Maillard dedica varios poemas de *Hilos*. En la sección “El cuarto”, encontramos éste:

Siempre están los hilos.  
La maraña de hilos  
que la memoria ensambla por  
analogía. De no ser  
por esos hilos,  
la existencia –¿existencia?–  
todo sería un cúmulo de  
fragmentos –¿fragmentos?–,  
bueno, destellos si se quiere.  
Todo sería destellos. Inconexos

–inconexo: palabra sin  
referente. Vacía. Tanto  
como infinito, inaudito,  
inmutable, inextenso,  
ilimitado, etcétera.  
Etcétera también.  
Como los atributos  
de Dios. Palabras que entorpecen  
las cosas en lo dicho.  
Inconexo es ver algo conectado  
a otro algo del que luego

se separa. Inconexo es decir la  
distancia sin perder de vista  
lo contrario. Imposible  
entender sin imagen—. Así pues,

los hilos. La maraña. Eso,  
al despertar. La cabeza, por tanto,  
en la almohada. Los ojos  
a veces entreabiertos. Para  
la claridad. A veces  
cerrados. Estirando los hilos. (2007: 107-108)

Como en tantos otros textos del poemario que podrían servir de ejemplo, aquí también los guiones abren un marco para la reflexión dentro del propio poema, cambiando así su curso, su ritmo y su significado. ¿Qué son los hilos? De algún modo, a esta pregunta intenta responder la escritura, que se inicia con voluntad de definición. Sin embargo, no cae en su propia trampa de lenguaje y advierte que uno de los términos empleados incurre en una incongruencia lógica. Se despliega entonces una escritura entre guiones –escritura al margen– que, no obstante, condensa el sentido del poema.

En otro texto, “Hilos”, de la sección “Poemas-husos”, también se detecta esta advertencia acerca del hueco referencial que inoculan las estructuras conceptuales:

Ciertas palabras se utilizan  
en vez de otras, dicen. Cuando  
no hay palabras suficientes.  
Mejor cuando no hay  
cosa. (2007: 15)

Los derrumbes teleológicos y, por tanto, lingüísticos rastreables en *Hilos* tienen equivalencias en otros lugares de la escritura de Maillard. En el diario *Husos*, por ejemplo, ciertos párrafos parecen en sintonía con las ideas de estas estrofas<sup>26</sup>. Escribe Maillard:

La idea no. No hay. Sólo hay imagen. Imagen verbal. Imagen de la palabra escrita. Como el infinito. Imposible, la imagen de infinito. Salvo la imagen (metáfora) de algo que disminuye hasta perderse de vista. Sólo la disminución. Finita. Como la muerte. Imposible imaginarla. (2006a: 87)

---

<sup>26</sup> Obviamente, los fragmentos de *Husos* que protagonizan las reescrituras de *Hilos* (antes mencionadas), en cuanto versiones o ecos, abordan exactamente los mismos temas. Pero no es mi intención ocuparme aquí de las reescrituras, sino de las resonancias que a un nivel más amplio y general se producen en la escritura de Maillard y que permiten aproximarse a ella como si de un palimpsesto se tratara.



Desde otra perspectiva, el diario plantea la misma cuestión que sugerían los versos de *Hilos*: ¿cuál es el *sentido* del lenguaje? De ambos libros se deduce una misma tesis: descendido de su pedestal ontológico y metafísico, el lenguaje se comprende como una herramienta epistemológica cuyos axiomas gramaticales no deben rebasar el espacio lógico que su propio sistema dispone. Así pues, las ideas y los conceptos últimos (todo, nada, infinito, verdad, origen, muerte...) no deberían desvincularse de la necesidad lógica que los produce. *Infinito* surge como opuesto a *finito*. Conocemos cosas finitas pero no cosas infinitas. Sin embargo, somos capaces de pensarlas. La confusión surge cuando concedemos esencia a lo que podemos pensar por el mero hecho de que puede ser pensado. Es así como suponemos que existe *algo* cuya palabra hemos inventado por (d)efecto lógico. Pero la *substancia* de ese *algo* topa con un vacío referencial. Deconstruir el lenguaje es detectar y eliminar estos fantasmas que después de haber creado nos hemos creído. El lenguaje no deja por ello de ser una ficción (lo es en cuanto lo consideramos un sistema representacional de signos), pero se abre una distancia decisiva entre sostener que los hechos de lenguaje *son* a considerar que los hechos de lenguaje *llaman*.

Estas ideas, que Maillard desarrolla en su escritura creativa, también ocupan espacios determinantes en los ensayos, generando así reflejos o desdoblamientos entre las dos actitudes de escritura que la autora practica. En un artículo de *Contra el arte*, titulado “Desde la ignorancia”, la autora expresa bajo un tono ensayístico el contenido de las citas transcritas anteriormente:

En el ámbito conceptual, cualquier cosa es posible; puede darse en el concepto lo que sería imposible que se diera en el orden real. En el concepto, cualquiera podría, sin problema, aceptar el Dios del racionalismo: el ente de razón que ocupa la cúspide en la elaboración de las síntesis. [...] Elaboramos la síntesis y, luego, la nombramos. Una vez nombrada parece que adquiere existencia propia. [...] Estamos demasiado familiarizados con la utilización de esos comodines que sirven para justificar todo aquello que convenga. (2009e: 166-167)

Estas redes de palabras para cuestionar el estatus de las palabras nos han llevado de *Hilos* a *Husos* y finalmente a un artículo de *Contra el arte*. Ésta tan sólo es una de las posibles trayectorias, uno de los caminos de conexiones que la escritura de Maillard dispone para que el lector trace. Toda su obra es una reformulación desde distintas

modulaciones de las mismas constantes, de modo que los cauces que la alimentan resuenan, replicándose, a lo largo de ella<sup>27</sup>.

*Hilos*, por ser uno de sus últimos libros, es un prisma invertido: los colores que ha pintado la escritura de Maillard se recomponen y reúnen, pudiendo advertir las vetas de luz que anteriormente se han desplegado en otros libros. *Hilos* es, por tanto, una trama: presenta una estructura plagada de desdoblamientos internos (en los poemas y entre ellos) y con respecto a otras obras de la autora. Un rizoma al cuadrado. Poemas como redes que, a su vez, tejen redes con otros textos de otros libros.

Revisados ya algunos casos de desdoblamiento en el poemario, parece oportuno prestar atención a las correspondencias que se descubren entre las dos partes, es decir, entre *Hilos*, formada por ocho secciones, y *Cual*. No hay duda de que el personaje de la segunda parte es un ser surgido de la escritura tras haber sido sometida a la teoría-método de la primera. En efecto, y no es una coincidencia, *Cual* irrumpe después de la sección de *Hilos* “La luz, el aire, el pájaro”, que constituye una poética. De este modo, es como si los poemas de *Cual* surgieran de acuerdo a la poética con que la primera parte se cierra, como si ellos fueran la única praxis posible de la escritura tras la furia deconstructiva: como si *Cual*, el personaje, representara la única actitud poética honesta después de la vorágine dinamitera. Tras la demolición lingüística de *Hilos*, se divisa un espacio, un reducto pequeño desde donde es posible volver a hablar pero sólo con un lenguaje desarticulado de la metafísica que lo articulaba, un lenguaje que en última instancia es una especie de carcajada catártica –“Sentado en una piedra, *Cual* / riendo” (2007: 161)– que señala el desmantelamiento del aparato teleológico de la gramática. *Cual* ríe, y su risa irónica y compasiva, sarcástica y tierna es la de un mendigo lúcido y triste que recoge restos: palabras diminutas (casi-palabras) para decir el misterio y decirnos. La escritura de *Hilos*, aunque apresuradamente nos pueda parecer un final, es un inicio, otro inicio.

En el retrato de *Cual*, dos poemas recuerdan su genealogía:

Y de nuevo las manos.  
Estrábicas a ratos  
ovilladas,  
enmarañadas

---

<sup>27</sup> Anna Tort ha escrito su tesis doctoral sobre este aspecto de la escritura de Chantal Maillard. En concreto se ha ocupado de cuatro temas transversales: el cuestionamiento de la metafísica del lenguaje, el deseo y la erradicación de la esperanza, la desintegración del yo y la observación de la disolución de la conciencia. Remito al lector a las pp. 123-246 de dicho trabajo.

o en dique represando  
en oleadas de vértigo  
la frente.

Cual excedido.  
Ofuscado. Trémulo.  
Dispersos, los hilos.  
Sin hilo, es probable.  
Líneas de suspensión tan sólo.  
Puntos. De fuga.

Cual sin uñas que morder.  
Treinta años mordiendo.  
Al menos. (2007: 175)

Y:

Hubo un tiempo, tal vez,  
en que todo era un punto.  
No una concentración:  
sin Cuales en el centro,  
no era necesario.  
Y tampoco lo era cuando el punto  
se ensanchó,  
si es que ocurrió de esta manera.

El exceso empezó  
con el espacio interno. Allí  
las idas y venidas, las  
direcciones, los límites

y el impulso,

la miseria de cada Cual  
expandida en los husos. (2007: 177)

Los husos y los hilos describen las modulaciones mentales de Cual. Este vínculo con la escritura anterior (con la primera parte de *Hilos* pero también con *Husos*) se descubre además por otro rasgo de su etopeya. Como apunta Virginia Trueba, “el aire es el elemento fundamental de toda esta parte. El aire, la condición de posibilidad del suceder” (2009b: 199). Y en este sentido, en un poema significativo, Cual aparece descrito bajo estos términos:

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. (2007: 181)

En el último fragmento de *Husos*, Maillard había escrito:

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. (2006a: 94)

Creo que la alusión a la liviandad de los pájaros en el diario es la misma que se recoge en el poema de *Cual*<sup>28</sup>. Creo que de esta manera –que de alguna manera– se pretende poner en relación el gozo final de *Husos* con el personaje de la segunda parte de *Hilos*. Con esto no quiero decir que considere a *Cual* un ser regresado al estado prediscursivo de la infancia, que es el sentido que el gozo guarda en el diario. No ha regresado, pero ha desaprendido: se ha empobrecido y ha menguado de espíritu, de intenciones. *Cual* no ha vuelto al gozo de la infancia (volver a un estado previo al lingüístico sería algo a fin de cuentas imposible), pero es un ser que, cargando con el peso de su conciencia hiriente y herida, aspira a la calma de una actitud estética y ética: ejercitarse en la reducción de los estados mentales con los que nos identificamos o al menos no perder de vista su condición ilusoria. Vivir si no en el gozo –¿perdido?–, en la observación de lo que le impide estar en él.

#### 4.2. Tejedoras: Gego y Chiharu Shiota

Maillard cita estas palabras de las escrituras upanishádicas en un trabajo incluido en *Contra el arte*: “Así como la araña segrega su hilo y lo recoge [...], así el universo surge del imperecedero (*Mundaka Upanisad*, 1. 1. 7)” (2009e: 283). Y comenta:

---

<sup>28</sup> Salvo por la ironía. En la última parte del poema de *Cual* (no transcrita aquí) surge un sentido irónico que en el fragmento de *Husos* no aparece.

Dos grandes metáforas, el hilo de las Parcas y el hilo de la araña, muestran la diferencia entre la cosmovisión europea y la india. [...] El hilo de la metáfora griega representa la existencia personal; el de la metáfora india, en cambio, alude a la existencia del universo o, mejor dicho, de uno de ellos. Así como es segregado por la araña, cada universo es reabsorbido por ella. La araña es el *brahman* y el universo, un latido, una exhalación, un hilo de saliva. La historia de un individuo, su existencia, es bien poco, si se contempla desde ahí. (2009e: 283-284)

Por eso, en uno de los poemas de *Hilos*, escribe:

Hilemos, señores,  
es tiempo de relevar  
a las Parcas. (2007: 141)

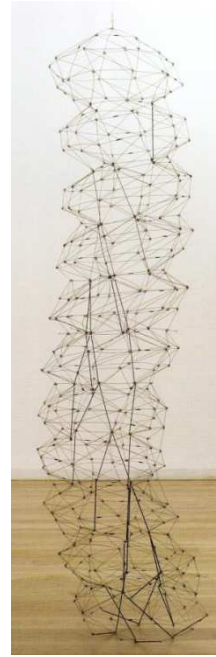
Por eso, también, la estructura de todo el libro –como he intentado mostrar en las páginas anteriores– sugiere la forma de una enorme tela de araña. Los hilos de *Hilos*, esto es, sus desdoblamientos escenifican la tarea arácnida que la escritura desarrolla y, por extensión, representan la red que urde la obra entera de Maillard y a la que el poemario viene a hacer crecer enmarañándose.

Sin embargo, habría que precisar una diferencia importante. Y es que, aunque en *Hilos* la escritura se puede comparar con la acción tejedora de la araña, la tela de palabras del poemario prescinde de centro, es decir, no conforma una urdimbre radial sino reticular, y de ahí que las estructuras sintácticas y semánticas que segregan los hilos escriturarios de Maillard se aproximen asombrosamente a las tramas de alambre de las esculturas de Gego.

Gertrud Goldschmidt (Gego) nació en Hamburgo en 1912. Huyendo de la Segunda Guerra Mundial viajó a Venezuela en 1939 donde adquirió la nacionalidad de ese país años más tarde. Jamás volvió a Alemania. De profesión arquitecta, en la década de los cincuenta se aventuró en la técnica del dibujo en acuarelas, grabados monotipos y xilografías. Fue en esa misma época cuando empezó a concebir formas tridimensionales con papel. Y enseguida llegaron las esculturas de hierro. Gego siempre diseñó sus obras dentro de grupos de series: los *Bichos*, los *Chorros*, las *Esferas*, los *Troncos*, las *Tejeduras*, las *Reticuláreas*... Las obras incluidas en estos conjuntos se identifican numéricamente y suelen estar construidas con años de diferencia entre sí. Gego fue engrosando las series a lo largo de toda su vida artística y de esta manera las esculturas se articulan siguiendo leyes arácnidas particulares: ninguna es central en su serie y éstas jamás se cierran.



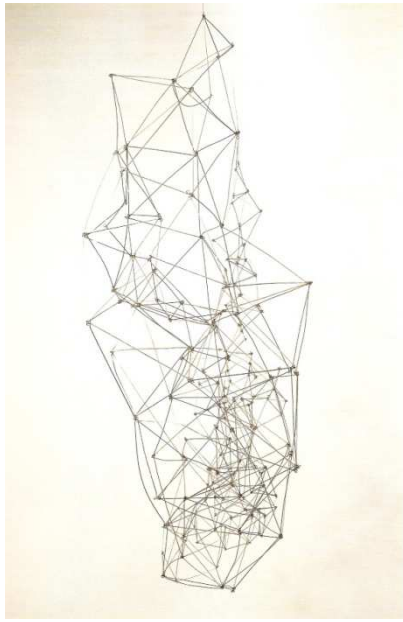
*Tronco n°2 (1975)*



*Tronco n°7 (1976)*

Como las obras de Gego, algunos poemas de *Hilos* también se presentan bajo forma serializada. Por ejemplo, encontramos: “El tema I”, “El tema II”, “El tema III” y el “Tema IV”. O: “Lo irremediable I” y “Lo irremediable II”. Asimismo, algunos títulos están repetidos. “Sin” es el epígrafe que encabeza dos poemas, el de la página 19 y el de la 59. De idéntico modo, “Estrategias” se titula el poema de la página 37 y el de la 41. No son repeticiones aunque las sugieren otros títulos, como “Más de uno” en referencia directa al poema “Uno”, así como “Y también” y “Cf.”. Por último, dos secciones, la tercera y la quinta de la primera parte, se llaman igual: “Irse”.

La serialización procura, tanto en la obra escultórica de Gego como en la literaria de Maillard, un mismo cometido, aquél con el que esta práctica se inició en las vanguardias: desactivar el concepto de mimesis en arte. Pero con todo, la artista venezolana no limita únicamente a estos efectos dicho procedimiento compositivo. En ocasiones, sus esculturas son el resultado de una simbiosis entre obras de series distintas. En otras, obras de una misma serie o de series diferentes se presentan juntas, de modo que constituyen creaciones originales cuyo sentido es autónomo y dependiente al mismo tiempo: son obras compuestas a partir de la yuxtaposición y sutura de otras obras y de ahí la simultánea autonomía y condicionalidad entre ellas. Este tipo de desdoblamiento *en* una obra y *entre* obras así como la relación ambivalente de dependencia/independencia que se genera son puntos de contacto entre la actividad escultórica de Gego y la literaria de Maillard.



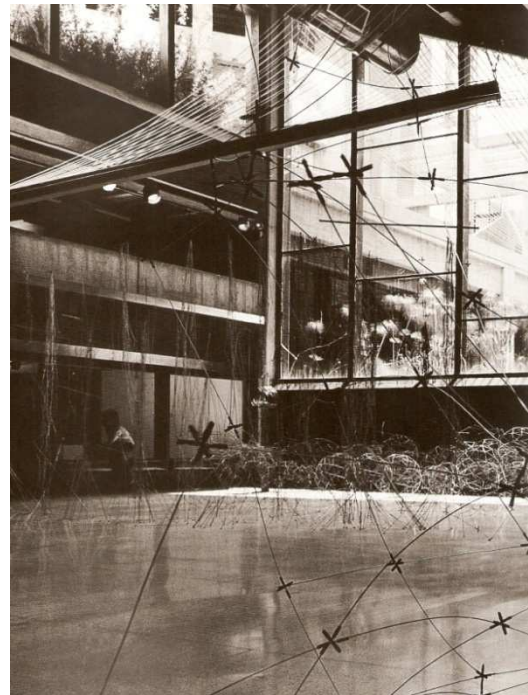
*Chorro reticulárea (1988)*



*Chorros (1971)*



*Chorros y esferas (1977)*



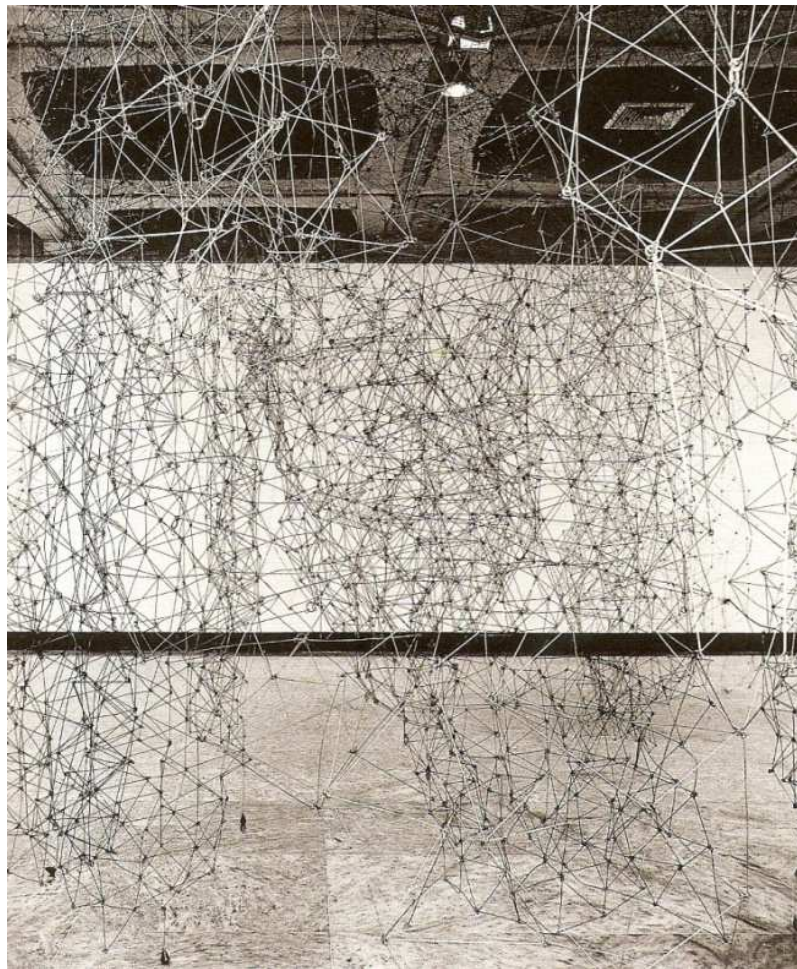
*Chorros, esferas y reticuláreas (1977)*

Con estas estrategias de creación, Gego –también Maillard– traslada la acción artística al modo en que se articulan las partes de una obra proponiendo una particular concepción del objeto de arte. Sus esculturas no se ofrecen como un todo cerrado y mostrado en estricta perfección; por el contrario, se perciben como haces de elementos fractales interrelacionados unos con otros, de cuyo contacto circunstancial y en perpetua



transformación se desprende el alcance estético. El espectador, claro, viene a ocupar un papel activo y determinante en la construcción de sentido.

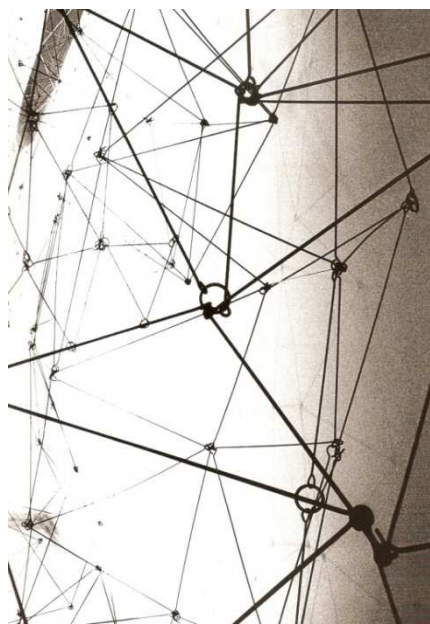
La *Reticulárea*, que en 1969 se expuso por primera vez en el Museo de Bellas Artes de Caracas, es una de sus obras más referenciadas y significó el reconocimiento público y crítico de Gego. Las piezas de hierro encadenan una malla que se extiende por toda la sala trepando paredes y techos, inmiscuyéndose en rincones y ranuras. La repetición es la fuerza motriz que genera las secuencias. Segmentos de alambre de distintas dimensiones se enlazan configurando celdas generalmente triangulares. Los vórtices son los puntos de unión y ensamblaje entre ellas y, asimismo, son los núcleos que posibilitan su infinita prolongación. A diferencia de las otras esculturas, la urdimbre de la *Reticulárea* no origina una figura (esfera, tronco, chorro...) sino que se acomoda al espacio en el que surge, como una tela de araña se ajusta a las esquinas o huecos en que crece. Su disposición depende del lugar en el que está. Es según el contexto en el que se expande.



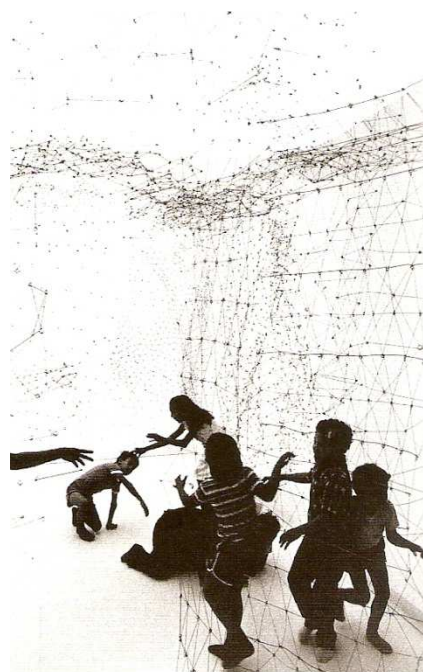
*Reticulárea*, Museo de Bellas Artes de Caracas (1969).



El espectador de la *Reticulárea* no la observa, entra en ella, camina, se mueve y contornea, oscila al ritmo de sus formas, dejándose absorber por las modulaciones de la red. Del mismo modo que los insectos quedan atrapados en los filamentos pegajosos de la trampa de una araña, así, quien se aventura a penetrar en la obra de Gego pacta su abducción a causa de la pérdida de coordenadas espaciales que ésta provoca. Dicho efecto se obtiene principalmente por las reelaboraciones que constituyen su estructura. Y es que las celdas, aunque constituyen unidades muy parecidas, nunca son iguales: poseen distintos tamaños, densidades y proporciones. La extraordinaria irregularidad dentro de la aparente y estricta regularidad desencaja los puntos de observación. Una inmensa cantidad de celdas en superposición paraláctica y orientación escindida genera un entorno que excede nuestra capacidad de síntesis observadora. La mirada no puede abarcar de una vez y como conjunto la escultura de la *Reticulárea*. El espectador –como sucede en las pinturas zen chinas– pierde su posición de observador externo y totalizador, pierde, en definitiva, su identidad de espectador para sumergirse en el interior de la obra y formar parte de ella, para abismarse en la abrumadora sintaxis de las (casi) repeticiones, que tanto recuerda a los “laberintos de intrincados motivos decorativos de distintas escalas, diseñados para extraviar la mirada, para crear una ligera sensación de vértigo propicio a la contemplación” (Bois, 2007: 51) de las construcciones religiosas islámicas.



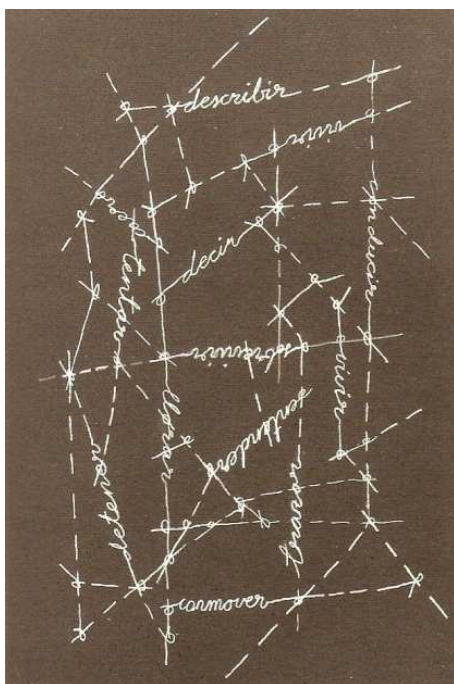
Detalle de la *Reticulárea*.



Instalación de la *Reticulárea* (1969) en la Galería de Arte Nacional de Caracas en 1980-81.

Un dato significativo es que en todas las fotografías de la *Reticulárea* en las que aparecen espectadores, éstos siempre están en movimiento, como resiguiendo con la postura del cuerpo lo que los ojos miran. Es muy curiosa, en particular, la reacción de los niños, que acostumbran a corretear, jugar o incluso bailar dentro de la obra. Y es que de algún modo es como si intuyeran que para experimentar estéticamente la *Reticulárea* no basta con la mirada, no es suficiente ni adecuada una actitud observadora excluyente y excluida, sino que es preciso participar: observar, sí, pero con todo el cuerpo<sup>29</sup>. Extrañamente, son como insectos liberados en la trampa.

Estos rasgos que caracterizan la obra de Gego y en especial su *Reticulárea* pueden servir para entender el sentido orgánico de la escritura de Maillard y, particularmente, la de *Hilos*. De hecho, creo que es muy interesante, en este sentido, prestar atención al dibujo que se incluye en el poemario. En la última página, como cierre, aparece una ilustración de Joaquín Ivars, titulada *Aún, interpretación gráfica*, cuya convergencia con la *Reticulárea* es, más que evidente, asombrosa.



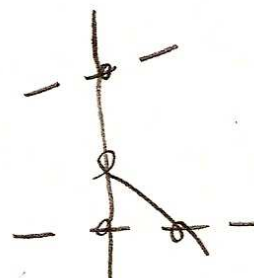
*Aún, interpretación gráfica* de J. Ivars.

<sup>29</sup> “El aprendizaje de la mirada no implica a los ojos tan sólo. Se trata de una actitud que implica al cuerpo todo entero. [...] La mirada del que contempla con su cuerpo no atrapa simplemente imágenes, coágulos; su mirada queda absorta, absorbida en la acción o la escena. Es un ir hacia fuera cuya vuelta se hace con ligereza, pues no se posee entonces más de lo que se tenía, pero sí la amplitud que otorga el haber sido más, haber sido en otro, por un tiempo” (Maillard, 2005a: 99).

Líneas de longitud diversa orientadas en diferentes direcciones sin perspectiva y unidas por varios ejes conforman una forma reticular y rizomática, potencialmente infinita, entre cuyos segmentos se intercalan palabras, en concreto, verbos en infinitivo: *describir, decir, tentar, caer, trazar, conmover, vivir...* Un detalle de este mismo dibujo, uno de los nódulos de unión, sirve para separar del resto –separar uniendo– dos de los poemas más relevantes de *Cual*, el que empieza “Cual junto a indignado” y el último, con el que termina el conjunto. Asimismo, en la cubierta del libro, aparece otro fragmento de la ilustración de Ivars.



Detalle que antecede dos poemas de *Cual*.



Detalle de la cubierta de *Hilos*.

Como su propio título explicita, la ilustración de Ivars es una “interpretación gráfica” de la red lingüística del poema “Aún” y por extensión de *Hilos*. Las líneas se despliegan como las hebras textuales del poemario o como los alambres de la *Reticulárea*. Quizá se pueda entender la discontinuidad de los trazos como las intermitencias del pensamiento y sus sacudidas, incluso como la fragilidad-fuerte que tanto los hilos como los alambres atesoran, emulando así la tensión de la tela de araña: su fuerza resulta de su flexibilidad, de la sutileza finísima pero multiplicada de los filamentos.

Precisamente es esta multiplicidad arácnida (pero sin centro ni límite: araña-sin-metafísica, araña-deconstruida) la que adopta *Hilos* en su lógica creativa y por la que los poemas se despliegan y expanden en una yuxtaposición interconectada de elementos abiertos *ad infinitum*. Aunque ciertas composiciones cobren importancia singular respecto al conjunto, la estructura de *Hilos* no privilegia la unidad sino el organismo y su engranaje. Maillard, como la araña con su tela y como Gego –la araña alámbrica– con sus esculturas, podría haber *segregado* más poemas o *reabsorbido* algunos. Precisamente es también esta multiplicidad magmática la que propicia un particular aturdimiento receptivo –muy similar a aquél que provoca la concatenación de las celdas

en la *Reticulárea*–, donde el lector se pierde, se desorienta, deja de saber cuántas veces leyó un mismo verso o si quizás nunca fue repetido, si un poema o algunas de sus secuencias ya aparecieron antes o acaso nunca. Leer, en *Hilos*, significa releer, regresar constantemente a lo leído (que se transforma), volver las páginas para comprobar y embrollarse, caer en la madeja, caer en la cuenta de que “ser o no ser no es la cuestión, / la cuestión es saber deslizarse sin miedo / entre las superficies” (2004: 49), como decía la autora en *Matar a Platón*<sup>30</sup>. Saber deslizarse por el texto implica no terminar de leer nunca. Sostiene Barthes: “la metáfora del Texto es la de la *red*” donde “el modelo de esta nueva *mimesis* ya no es la aventura de un héroe, sino la propia aventura del significante: lo que le sucede” (2009: 92 y 339).

Las redes de significantes de *Hilos* desmontan las ideas de origen y originalidad. De este modo, no sólo se neutralizan los planos discursivos internos sino también y muy singularmente los externos. Me explico. El verso que cierra el libro dice: “*La orina del héroe se ha secado*” (2007: 187) y, como apunta Virginia Trueba, su interés no sólo reside en “su contenido, que apela implícitamente a la necesidad de otro mito, de otra poesía, la de la comunidad, más allá, no obstante, de antiguos heroísmos. Es también su autoría: el verso pertenece a un poema de Blanca Varela. ¿Pertenece?, ¿a quién pertenece ya el verso?” (2009b: 199). Este verso –que se encuentra en el poema “El capitán” recogido en *Ese puerto existe*– pertenece al texto, a la textualidad, al devenir del palimpsesto que entiende que no hay literatura sino escritura, que no hay autor sino lenguaje.

La propia Maillard ha sugerido la posible vinculación entre este cauce creativo y una declinación femenina del pensamiento:

Frente al árbol de Porfirio obtenemos, siguiendo la terminología deleuziana, un *rizoma*, una red de elementos que se autoconstituyen y se destruyen siguiendo el ritmo vital del organismo que configuran, un organismo vivo que le debe la vida a la comunicación perpetua de sus partes. Este tipo de lenguaje capaz de jugar en la multiplicidad interactuante y viva del universo, capaz de combinar los diversos planos de la conciencia, lo real y lo onírico, lo real y lo posible, capaz, sobre todo, de tener en cuenta eso: lo

---

<sup>30</sup> Estos versos me recuerdan a otros de *Conjuros* ya citados en este trabajo: “Morir no es la cuestión. Sino saber atravesar / la vida con la leve insistencia / de los insectos que andan sobre el cieno” (2001a: 14). Donde dice *vida* habría que entender *texto*, en el caso de *Hilos*. Asimismo, estos subtítulos de *Matar a Platón* también parecen adecuados para hablar de *Hilos*: “Un acontecimiento no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo. Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir el instante. Y en ese instante está el universo entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama. Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama” (2004: 31-38). En *Hilos*, el acontecimiento es el de la escritura: el lenguaje.

posible, esta forma de lenguaje sería el más adecuado a lo que puede denominarse, hoy en día, una racionalidad “femenina”. (1998b: 242)

Este lenguaje surgido desde otra vibración del pensamiento –vibración femenina, arácnida, anónima, textual, metafórica– desarma uno de los bastiones impertérritos del logocentrismo: el sujeto.



*Wall*, performance en vídeo (2010).



*Dialogue with Absence* (2010).

En 2010, Chiharu Shiota (Osaka, 1972) realizó dos obras parecidas, relacionadas y cuyo sentido es complementario. En *Wall*, la artista aparece desnuda y envuelta en una

maraña de cables transparentes por los que circula sangre. En *Dialogue with Absence*, colgó de una pared un vestido de novia y conectó a su tela varios tubos también transparentes y llenos de sangre. Shiota comenta: “En la sangre, siempre se condensa el rastro de una pertenencia –el país, la nación, la religión, la familia– todo lo que somos se representa en el fluido sanguíneo de las personas” (en Gras, 2014: 15). La sangre, pues, es lo que simbólicamente nos separa y nos une. La sangre es una metáfora de nuestra identidad, pero al mismo tiempo es aquello que frente a las diferencias fluye siempre por nuestro cuerpo. Lo más íntimo y, sin embargo, lo que todos compartimos. Todos somos circuitos de sangre. Chiharu Shiota muestra de este modo la paradoja del sujeto. Nos construimos como una personalidad individual, distinta, única, pero no obstante, lo que nos mantiene en pie es un río, un movimiento, una red idéntica de venas y capilares. Pese a los muros religiosos, nacionales, lingüísticos e identitarios que interponemos, somos una propulsión, un salto de sangre que corre.

Shiota, con todo, en *Wall* y *Dialogue with Absence*, todavía va más lejos. Muestra dos cuerpos, uno explícito y otro implícito, que no sólo viven gracias a la red sanguínea interna sino, y además, gracias a la red de sangre que entre todos los cuerpos se genera. Shiota, al exteriorizar el sistema sanguíneo, señala las relaciones que unen a todos los seres vivos, señala que el mundo es un circuito de cuerpos, que vivimos en una red que posibilita la experiencia de la individualidad pero que a la vez nos apresa en ella. La artista aúna el doble sentido de la red. Por la sangre circulando sabemos que tenemos un cuerpo, nos diferenciamos, poseemos nuestro cuerpo y somos. Es entonces cuando, inmerso en el circuito, el cuerpo se convierte en una imagen para otros, un vestido, una ficción, la huella o la ausencia del propio cuerpo. La red es el espacio del encuentro y de la pérdida. Chiharu Shiota incorpora otro sentido a las retículas de Gego.

La artista japonesa, que también organiza su producción siguiendo series en las que cada instalación funciona como una variación sobre un mismo tema, explora en obras posteriores las relaciones entre la identidad y la red, situando siempre la idea de sujeto en el foco de cuestionamiento. Shiota teje con hilos de lana negra complejas e intrincadas estructuras, enmarañamientos minuciosos, precisos y sistemáticos que envuelven y atrapan objetos. Las redes de Chiharu Shiota son a la vez nidos y trampas. Los hilos abrazan, guardan y protegen los objetos que yacen en su interior pero al mismo tiempo los apresan e inmovilizan, como agujas de vivisección. Menene Gras ha estudiado con detalle la obra de Shiota y sostiene, a este respecto, que “los hilos y las cuerdas conectan y transmiten, son puentes en el espacio” pero finalmente “se



entrecruzan formando auténticas telas de araña y laberintos impenetrables, y a la vez haciendo que el objeto u objetos que se exhiben sean inalcanzables” (Gras, 2014: 22).

La huella o lo que no podemos decir, lo que intentamos apresar y ya no está. En las marañas de Shiota se percibe siempre algo perdido, lo que nunca podremos tocar. El sujeto, quien habitó o rozó esos objetos atrapados, es lo intocable. Y así sucede en los poemas de *Hilos*. Maillard señala en las palabras su engaño: no dicen, traducen; no presentan, representan a través de signos. Las palabras en los poemas de Maillard son los objetos apresados en los hilos de Shiota. Decir sabiendo que hablar es siempre una reformulación, una representación: los objetos y las palabras son, en definitiva, redes que unen y separan, que acercan y aíslan.



*State of Being* (2012).



*Labyrinth of Memory* (2012).

El sujeto del verbo está y no está en las palabras y los objetos, presencia y ausencia a la vez. Posibilidad de ser y limitación. Shiotu escoge objetos que en muchas ocasiones están íntimamente ligados a la identidad femenina, en concreto a la visión socialmente determinada de la mujer. La sociedad es una red en la que somos pero donde sólo somos finalmente aquello que nos dejan ser. Escribe Judith Butler:

El género propio no se “hace” en soledad. Siempre se está “haciendo” con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario. Lo que se llama mi “propio” género quizá aparece en ocasiones como algo que uno mismo crea o que, efectivamente, le pertenece. Pero los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor (y que impugna radicalmente la propia noción de autoría).

Aunque ser de un cierto género no implica que se desee de una cierta manera, existe no obstante un deseo que es constitutivo del género mismo y, como consecuencia, no se puede separar de una manera rápida o fácil la vida del género de la vida del deseo. ¿Qué es lo que quiere el género? Hablar de esta manera puede parecernos extraño, pero resulta menos raro cuando nos damos cuenta de que las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad. Esta cuestión se torna más compleja debido a que la viabilidad de nuestra individualidad depende fundamentalmente de estas normas sociales. (2006: 13-14)



*Unconscious Anxiety (2009).*

Sin el reconocimiento de los otros no existimos, por eso, paradójicamente, sólo podemos ser lo que los otros nos permiten ser y desear. Una mujer no es un vestido de novia. Una mujer, muchas veces, sólo es un vestido de novia. ¿Escoger? Quizá, acaso,



pero dentro de los límites que la red permite. La sociedad, como las redes de Chiharu Shiota, es el espacio donde nos construimos pero nunca libremente. Somos y no somos. Presencia y ausencia a la vez. Posibilidad y limitación. La red en su doble sentido. Las palabras en su doble sentido, como en *Hilos*. Hablamos y nos comunicamos mediante palabras pero en su cuerpo conceptual sólo decimos lo que su propio sistema admite, lo que socialmente queremos que admitan. Posibilidad y limitación. Shiota y Maillard recuerdan que estas normas sociales (de género y de lenguaje) son creadas y construidas aunque constantemente caigamos en la trampa, nuestra propia trampa. Maillard y Shiota comparten la búsqueda de una voz no tanto femenina sino más bien neutra. Las voces neutras de Chiharu Shiota y Chantal Maillard señalan las ataduras que segregamos, nos señalan como tejedores de hilos y nos advierten que, igual que arañas, podemos tejer y también destejer atendiendo a la necesidad. Ése es el sujeto arácnido y neutro: la red haciéndose y deshaciéndose sin apresar nada: sólo gesto y acción.

#### 4.3. *El tímpano dislocado: Beckett y Feldman*

En “Tímpano”, texto que da inicio a *Márgenes de la filosofía*, escribe Derrida:

Sabemos que la membrana del tímpano, tabique delgado y transparente, que separa el conducto auricular del oído medio (la *caja*), está tendido oblicuamente (*loxô*s). Oblicuamente de arriba abajo, de afuera adentro y de adelante atrás. No es, pues, perpendicular al eje del conducto. Uno de los efectos de esta oblicuidad es aumentar la superficie de impresión y, por tanto, la capacidad de vibración. Se ha observado, en particular en los pájaros, que la finura del oído está en relación directa con la oblicuidad del tímpano. El tímpano bizquea. Consecuencia: dislocar el oído filosófico, hacer trabajar el *loxô*s en el *logos*, es evitar la contestación frontal y simétrica, la oposición en todas las formas de la *anti-*, inscribir en todos los casos el *antismo* y el cambio, la denegación doméstica, en una forma completamente distinta de emboscada, de *lokhos*, de maniobra textual. (1998: 21-22)

La oblicuidad que Derrida defiende como ejercicio para la deconstrucción filosófica es una práctica del oído. Tradicionalmente, la filosofía implica una visión, una observación, una revelación: la destreza de la mirada. Tradicionalmente, Occidente ha privilegiado en todas sus disciplinas la vista como sentido para el conocimiento en

detrimento de los otros medios perceptivos. Derrida propone conocer con el oído. No ver formas y decir *esto es*, sino escucharlas y decir *esto suena*. Cuando las cosas *suenan*, el lenguaje –la epistemología para pensarlas y expresarlas– se convierte en una caja de resonancia. Por eso, el lenguaje de Derrida es tremendamente sonoro. Como tremendamente sonoro y musical –pero desde otras coordenadas estilísticas– es el lenguaje de *Hilos*. Hacer del lenguaje un instrumento musical no significa hacer que suene *bien*, sino urdir su sonido y su significado: hacer que el sonido diga la oblicuidad –el sentido doblegado– que las palabras tienen. Aunque no lo tienen exactamente: lo construimos. Quien lo dice, quien lo *suen*a y lo toca con el oído lo construye al decirlo. Es al cabo un juego, una metáfora estereofónica de significantes con valor semántico que consiste en verlos desde el prisma de su sabor sonoro. Se produce entonces un desdoblamiento en el seno de cada una de las palabras y con respecto al resto. Palabras desdobladas en sonido y sentido, unidas en la trama que el sentido y el sonido entretejen.

En este desdoblamiento anida la palabra poemática de *Hilos*. Más que escribir palabras, Chantal Maillard parece anotarlas en un verso-pentagrama. A propósito de la simbiosis entre escritura y música, la autora sostiene:

Un poema, además de una cosa, es una respiración. Es una cosa que respira. Su aliento marca pautas que pueden interpretarse en términos geométricos y arquitectónicos, matemáticos y musicales. Su trama revela la de los hechos que subyacen en las palabras, si se trata de un texto representativo. Si no es tal, la trama se evidencia a sí misma, se hace visible y produce, en el espacio que ocupa o el que desocupa, un evento, condiciones o disposiciones que forman parte de la comunicación y de la *modulación* de los seres. Un poema es una cosa que al ser recibida deviene situación y ocurre musical y textualmente a un tiempo. (2009a)<sup>31</sup>

En *Hilos*, la declinación musical articula el espacio (auditivo) en el que se produce la *comunicación*. Por eso, oír y ver a la propia Maillard recitando estos poemas confirma o materializa en voz y en gesto –el gesto en que se tiende su cuerpo y su voz cuando recita– las ideas que la escritora sostiene en el párrafo citado. Maillard cuando dice,

---

<sup>31</sup> Esta cita y también las siguientes en las que no incluyo número de página en la referencia bibliográfica pertenecen a *Cual*, un libro cuyo formato dinamita el sentido de esta institución. Publicado por el Centro Cultural Generación del 27, *Cual* es un retrato desde la hibridez de lenguajes artísticos del personaje poemático de la segunda parte de *Hilos*. Contiene dos fascículos o legajos: “Cual: emergencia y suspensión” y “Cosas de Cual”, no estando las páginas de estos dos textos numeradas. Además, incluye un DVD con cinco films de distinta duración a partir de textos de *Hilos* y poemas inéditos que Maillard recita e interpreta. Por último, encontramos un poema de la sección *Cual* de *Hilos* inscrito sobre una lámina de vidrio.

cuando hace sonar su escritura, enhebra textual y musicalmente el poema y es en esa simbiosis de voz –el cuerpo sonoro de su voz– y de gesto –la coreografía muda de su cuerpo– donde se sutura, poco a poco, un reducto comunal: abrevadero, estar ahí, acontecimiento.

En *Hilos*, además, en el ritmo compositivo de la sintaxis de sus poemas, interviene un referente musical concreto que la misma autora ha desvelado:

El espacio sonoro de *Hilos*, en efecto, estuvo propiciado por el cuarteto para piano y cuerda de Morton Feldman, que oía mientras escribía los poemas. A la respiración, al *tempo* de aquella composición deben los versos el aliento entrecortado que los caracteriza. (2009a)

Y más adelante añade:

Feldman está presente en *Hilos* porque *Hilos* ha asumido la suspensión minimal del cuarteto y Cual es un texto tan anónimo, tan neutro como las gotas atonales de las que se compone. Instantes, puros instantes en los que la memoria es rehuida y la frase, léxica o musical, sospechando tanto de la gramática como de la melodía, descansa en infinitivos y en adverbios que se sustantivan por falta de sujetos. (2009a)

Los poemas de *Hilos* deben entenderse como mínimos movimientos atonales. El lector entonces deberá cumplir la misma función que realiza el intérprete de este tipo de composiciones. A las palabras de Maillard acerca de la musicalidad de *Hilos* parecen responder estas otras de Roland Barthes acerca del papel del lector en la actualidad:

Es sabido que hoy la música postserial ha revolucionado el papel del “intérprete”, al que se le pide de alguna manera que sea el coautor de la partitura que, más que “expresar”, completa. El Texto es más o menos una partitura de ese nuevo estilo: solicita del lector una colaboración práctica. (2009: 94).

En *Hilos*, el lector está llamado a completar la partitura de palabras, participa activamente en la interpretación de la doble genealogía textual y musical de los versos. Los poemas, como hemos visto, despliegan panorámicas infinitas de desdoblamiento. Los versos incurren en la repetición y en los sutiles desplazamientos de sentido que estas repeticiones abren como mecanismo de construcción del significado. Los versos de *Hilos* son casi citas unos de otros. Y es así como las notas avanzan en una partitura atonal. Cuenta el propio Feldman a propósito de su estrategia de composición para *Triadic Memories*:

Los acordes son escuchados de manera repetida sin ningún patrón discernible. En esta regularidad (pese a que existen leves variaciones de tempo) se *sugiere* que lo que estamos escuchando es funcional y direccional, pero pronto descubrimos que esto es una ilusión; un poco como caminar por las calles de Berlín, en donde todas las calles se ven iguales, *pese a que no lo son.* (2012: 172-173)

Las versiones y permutaciones son la clave estética minimalista que enlaza *Hilos* con la música dodecafónica de Feldman. Como en las obras del compositor, en el poemario de Maillard el lector transita una red textual arácnida, los filamentos del pentagrama que es al cabo la red de poemas. Maillard, a este propósito, ha dicho: “¿Por qué no podría el poema representar una obra musical? ¿Por qué no podría inscribirse en las mismas pautas?” (2009a). Y sí. Así sucede en *Hilos*: telaraña de música.

Pero aún hay más. Aún hay Beckett. Porque el minimalismo musical de las piezas de Feldman –que contagia a su vez los versos de *Hilos*– encuentra fiel compañía en el minimalismo musical de los escritos de Beckett –que contagia a su vez los versos de *Hilos*–. Y es que entre Feldman y Beckett se advierte una sintonía estética que cobra explícita evidencia cuando en 1976 ambos artistas se conocieron y decidieron trabajar juntos en la composición de *Neither*, la exacta deconstrucción del género de la ópera. Más tarde, realizaron *Words and Music* para dos voces, piano y tres instrumentos de cuerda. Feldman, además, compuso *For Samuel Beckett*, una pieza larga para orquesta.

Maillard no menciona la influencia específica en *Hilos* de ninguno de estos trabajos a cuatro manos sino únicamente la de *Piano and String Quartet*. De hecho, en *Cual* (2009e), la autora cuenta que no conoció la relación de amistad y arte entre Feldman y Beckett hasta mucho tiempo después de haber terminado su poemario. Con todo, el descubrimiento de las colaboraciones entre el escritor y el compositor sólo viene a corroborar algo ya palpable antes: que la gramática musical de Feldman y la lingüística de Beckett están hermanadas en la retórica de su (d)estructura: piezas –palabras o notas– que flotan, sueltas, desafinadas, suspendidas, segmentadas, sobre todo silenciadas, entre silencios, silencios como palabras o notas no pronunciadas todavía; piezas descoyuntadas pero en íntima confluencia, entrelazadas en la dispersión; piezas destripadas, designificadas, descreenciadas; por eso, repetidas, casi repetidas, para sujetar en la repetición lo que se ha perdido por la repetición. Y ésta, no hay duda, es la retórica de *Hilos*. Así pues, de Feldman a Maillard, de Maillard a Beckett, de Beckett a Feldman: la red está tejida.

*Rumbo a peor*, uno de los libros más beckettianos de Beckett, apareció en Londres en 1983 con el título *Worstward Ho* como botón de cierre de la trilogía llamada *Nohow On*, constituida por este libro, *Company* (1979) y *Mal vu mal dit* (1981). *Rumbo a peor* despliega con demoledora e impecable rotundidad el cosmos precario, calcinado, vivo de su escritura. El argumento del libro –¿novela, cuento, relato, diario, poema?– es idéntico al argumento de *Hilos*: no hay argumento, el lenguaje se argumenta. Por eso, como en *Hilos*, cuando algo se dice, se *maldice*: inmediatamente se cuestiona, se señala su arbitrariedad. Como en *Hilos*, también, el despojamiento y la parquedad de *Rumbo a peor* diseminan paradójicamente una diversidad asombrosa de medios expresivos concentrados especialmente en las repeticiones léxicas y sintácticas: aliteraciones, reelaboraciones, versiones, juegos de palabras, ironía, ambigüedad. El ritmo que de estos desdoblamientos de la palabra surge es una herramienta precisa para la construcción –y deconstrucción– de sentido. Asimismo, otro rasgo que comparte con el poemario de Maillard es que la audacia experimental lingüística de la escritura es precisamente la que impide que se convierta en un mero ejercicio de lenguaje, porque este aparente registro formal condensa y destila, deja transpirar, la pura emoción de la que emana: la demolición, vivir en la demolición, querer vivir, seguir hablando para vivir, pese a la demolición<sup>32</sup>. Con la intención de constatar estas convergencias muestro algunos fragmentos de la obra de Beckett<sup>33</sup>:

Otro. Di otro. Cabeza hundida entre manos impedidas. Vértex vertical. Ojos cerrados con fuerza. Sede de todo. Germen de todo.

[...]

Cabeza hundida entre manos impedidas. Ojos cerrados que miran. A las sombras del tenue vacío. Una en pie en reposo. Un viejo y un niño. En reposo avanzan lentos aún. Otras cualquiera servirían igual de mal. Casi cualquiera. Casi igual de mal.

[...]

Vuelta aún a fracasar mejor peor la cabeza sede de todo. Germen de todo. ¿Todo? Si de todo de sí también. ¿Dónde sino allí también ella? Allí en la cabeza hundida la cabeza hundida. Las manos. Los ojos. Sombra con las

<sup>32</sup> En *Husos*, Maillard escribe: “Condenada a QUERER vivir” (2006a: 88), cuya contrapartida en *Hilos* podría considerarse: “Querer sobrevivir / ha de ser la costumbre”, o: “Hay demasiado Aún para perderse / del todo” (2007: 119 y 36). Beckett, en *El innombrable*, dice: “Voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar [...]. Sin embargo, estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca” (2001b: 38). Y en *Detritus*: “La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo” (2001a: 96).

<sup>33</sup> A propósito de las interconexiones entre la escritura de Maillard y la de Beckett, en una reseña sobre *Hilos* publicada en la revista *Adamar*, Miguel Arnas dice: “Chantal Maillard debiera llamarse Chantal Beckettova, hija de Samuel Beckett. ¿Influencia?: responsabilidad. Chantal Maillard quiere, o parece querer, continuar, profundizar la obra del irlandés. No es poco” (Arnas, 2007: <http://adamar.org/ivepoca/node/219>).

otras sombras. En la misma tenuidad. El mismo vacío angosto. Ante los ojos que miran. ¿Dónde también ella sino allí también? Nada de preguntar. No. Preguntar en vano. Mejor peor así. (2001c: 23, 29 y 37)

En estas secuencias se detectan expresiones que se repiten (“cabeza hundida entre manos impedidas”, “sede de todo”, “germen de todo”), otras que casi se repiten (“ojos cerrados con fuerza”, “ojos cerrados que miran”, “ante los ojos que miran”) e, incluso, algunas que derivan, varían y se reelaboran (“a las sombras del tenue vacío”, “sombra con las otras sombras. En la misma tenuidad. El mismo vacío angosto”). Constituyen series donde el ritmo y los ecos sonoros que éste propicia vienen a implementar el significado. Estas modulaciones lingüísticas, que también se dan en *Hilos*, cobran tanto en la escritura de Beckett como en la de Maillard una decisiva importancia semántica desencadenando, además, una misma cadencia sincopada, entrecortada, virulenta en la pausa, en el silencio y el descoyunto de la sintaxis, muy próxima a la ruptura melódica de la música atonal.

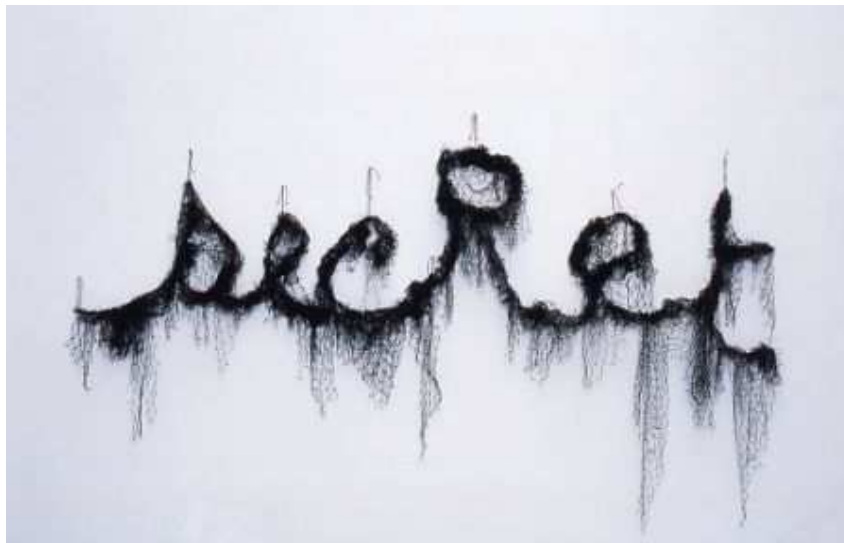
Con todo, la atonalidad sintáctica es aquí también léxica. El lenguaje de Beckett y el de Maillard comparten la ausencia de verbos en primera persona cuya contrapartida es una plaga de expresiones verbales impersonalizadas y sustantivadas, sobrecogedoramente enfatizadas por la proliferación adverbial. Con el primer rasgo –la pérdida de la conjugación– se cuestiona la presencia del sujeto que queda disuelto en la neutralidad de los verbos en infinitivo. Con el segundo –la marca adverbial– se desestabiliza el significado, puesto que se matiza el sentido rasgando la integridad conceptual. Esta desconfianza en el lenguaje, a la que apunta la escritura *desverbada* y *adverbiada* de Maillard y de Beckett, señala la insuficiencia de las palabras ante lo que no alcanzan a decir como por lo que emborronan al decir. En un fragmento de *Rumbo a peor*, escribe Beckett:

Suficientes todavía para no saber. No saber lo que dicen. No saber qué es lo que las palabras que dice dicen. ¿Dice? Segrega. Di mejor peor segrega. Qué es lo que las palabras que segrega dicen. Qué susodicho vacío. Susodicha tenuidad. Susodichas sombras. Susodichos sede y germen de todo. Suficientes para saber que no se sabe. No se sabe qué es lo que las palabras que segrega dicen. No se dice. No se dice qué es todo lo que de algún modo dicen. (2001c: 53)

Es muy interesante el juego fónico que en inglés sugiere “to secrete” (secretar, segregar) con “secret” (secreto) y que lamentablemente en la traducción se pierde:

Enough still not to know. Not to know what they say. Not to know what it is the words it says say. Says? Secrete. Say better worse secretes. What it the words it secretes say. (2001c: 52)

Las palabras *secretan* (segregan, dicen) y *secretan* (acallan, guardan secreto): la red o telaraña que las palabras *secretan* es al mismo tiempo la red de significantes en la que los significados quedan atrapados, perdidos, silenciados y *secretados*. La obra *Secret* que la artista francesa Annette Messenger realizó con los filamentos de una red parece la representación gráfica y visual de la metáfora lingüística y fonética de Beckett.



*Secret* (2006), de Annette Messenger.

De acuerdo con esto, en otro fragmento de *Rumbo a peor* se lee:

Menos. Menos visto. Menos ver. Menos visto y ver cuando con palabras que cuando no. Cuando de algún modo que cuando en modo alguno. Mirada atenuada por palabras. Sombras atenuadas. Vacío atenuado. Lo tenue atenuado. Todo ahí como cuando sin palabras. Como cuando en modo alguno. Pero todo atenuado. Hasta que el hueco otra vez. Nada de palabras otra vez. En modo alguno otra vez. Entonces todo inatenuado. Mirada inatenuada. Que atenuaran las palabras. (2001c: 69)

Muchos de los poemas de *Hilos* discurren en sintonía con estos párrafos. Rescato ejemplos. En “Más de uno”, escribe Maillard:

Desbrozar de recuerdos la memoria  
antigua. Para hacer mundo con el  
hay. Percibiendo el hay. Mejor  
percibiendo lo que hay, sin el hay.

Percibiendo el lo. Tampoco.  
Percibiendo apenas.  
En ello. Sin el ello. Eso vendrá  
más tarde. Con la nueva  
memoria. Con la tristeza también.  
La nueva tristeza. (2007: 33-34)

Y en este mismo sentido, dicen unos versos del poema que empieza “Siempre están los hilos”:

Palabras que entorpecen  
las cosas en lo dicho. (2007: 107)

Por eso:

Agitar la cabeza. Moverla  
de un lado a otro, o describiendo  
círculos. De izquierda a derecha.  
Desestablecer. Descolocar lo que  
por uso o por repetición se acumuló.  
Orear los sedimentos. Aventarlos.  
Para ¿oxigenar?, ¿resucitar?  
Sin para. Por el entumecimiento. (2007: 87)

O:

Repite, entonces, conmigo Infinito.  
Di Infinito. Repítelo. No dejes  
de decirlo, hasta que pierda  
sentido la palabra infinito y  
te encuentres en el vértigo,  
desprovisto de pértiga.

Entonces di Infinito. Pronúncialo.  
Pronúncialo de nuevo,  
despacio, con voluntad de sentido. (2007: 56-57)

Aunque:

Decir punto. Punto.  
Escribirlo. Escribir escribirlo.  
Escribir miento.  
Imposible escribir el punto. (2007: 27)

Las palabras se agrietan y se enturbian, no dicen lo que quieren decir: ni lo que quieren significar ni designar. ¿Por qué? A causa del convencionalismo y el desgaste, por la arbitrariedad y la *representatividad*, por el deterioro, en definitiva modos de nombrar las limitaciones lógicas del lenguaje. Este vacío referencial hace de las



palabras piezas poco fiables y altamente inestables, como las notas de una partitura dodecafónica.

Como Maillard y Beckett, Feldman desestabiliza los conceptos de melodía y armonía utilizando idénticos mecanismos de repetición y desplazamiento aplicados a las notas. En un interesante estudio sobre *Piano and String Quartet*, Frank Sani desvela las técnicas y estrategias de composición de Feldman. En concreto, se detiene en la parte para violonchelo. Sani observa cómo Feldman opera trasladando y yuxtaponiendo secuencias de notas:

Si se transponen la segunda, tercera, cuarta y quinta melodía haciendo coincidir la primera nota de cada una de ellas con la primera nota de la primera secuencia, descubriremos que las cinco melodías son virtualmente idénticas. (2000: <http://www.cnvill.net/mfsani2.htm>)

Fragmento de la partitura de *Piano and String Quartet* que analiza Frank Sani.

Cada nota sigue a la anterior sin cambios ni alteraciones, de modo que parece no hallarse ningún patrón subyacente, tan sólo un andamiaje repetitivo que lleva a Sani a preguntarse: “¿Siguen siendo melodías? Acordes rotos parece una mejor definición. ¿Son, por tanto, patrones?” (2000: <http://www.cnvill.net/mfsani2.htm>). La secuencia para violonchelo en *Piano and String Quartet* se articula mediante la iteración de un mismo elemento que salta por los espacios del pentagrama ocupando distintas marcas de tiempo, pero jamás incurriendo en una repetición exacta. En palabras de Feldman, “hay una reiteración casi obsesiva del mismo acorde, disipada en una superposición de

cuatro velocidades distintas” (2012: 175). Debido a esto, los conjuntos de notas escapan constantemente a la elaboración de pautas. Cuando surge un conjunto de notas identificable se deshace con presteza y no vuelve a surgir salvo bajo la forma de una versión muy alejada ya de la primera. No hay elementos estrictamente repetidos en *Piano and String Quartet* sino un enjambre de ecos rotos y vibraciones desencajadas. Como sucede en la obra de Beckett y en la de Maillard.

Las casi repeticiones son también, en la escritura de estos autores, estrategias para romper los patrones lógicos, abriendo un desdoblamiento sonoro y textual en las secuencias lingüísticas. Las palabras se yuxtaponen y en ese encadenamiento serial, casi repetido pero siempre diferente, se desdoblán en sonido y sentido creando en su propio seno y con respecto a los otros vocablos un red semántica y estereofónica. Las palabras vibran. Su desdoblamiento sonoro hace de la escritura un tambor, un cajón de resonancia. Por este desdoblamiento, las palabras tejen en sí mismas y entre sí una malla de ecos, también rotos y desencajados. En ese magma sonoro se vacían de sentido para recargarse por imantación vibratoria de otros significados. Es el mismo desdoblamiento que se produce en las composiciones de Feldman. Las notas, por contagio sonoro unas con otras, trenzan en sí y entre sí caminos de espejos en los que su sentido armónico se deshace y se pierde para recomponerse de otro modo, distinto.

Como decía Derrida, si se practica el *loxôs* en el *logos*, es decir, si se imprime cierta oblicuidad en la rectitud del discurso, dicha rectitud se tambalea, *bizquea* y hace de los conceptos *sonaceptos*: palabras-sonajero. Ampliar o buscar otro significado, romper las estructuras tradicionales del lenguaje para encontrar otro significado en la oblicuidad musical de la gramática es el cometido de la retórica (rítmica, reelaborativa y adverbial) de la escritura de Maillard y de Beckett, así como de las notas de Feldman. Esta tarea implica, pues, “comer el margen al dislocar el tímpano” (Derrida, 1998: 31), esto es: comer el margen del significado al dislocar el tímpano del significante: conquistar en las palabras su *sentido* marginal: su *sentido* (significado) desplazado (olvidado, tachado, marginado) explosionando su *sentido* (la percepción que de ellas tenemos) arrinconado (la percepción auditiva). En *Filosofía en los días críticos*, escribe Maillard:

Quiquiera que crea que me desdigo, se equivoca. Tan sólo me he deshecho de un lenguaje, aquel que decía la nada, la verdad, la vía, el maestro, lo profundo, el vacío, no soy, yo soy Él, el silencio, todas esas palabras en las que uno llega a creer olvidando lo que hay tras ellas, convirtiendo, una vez más, la palabra en la cosa, el lenguaje en reflejo o mimesis de una realidad palpable. [...] Hoy, no cabe repetir; hoy son

necesarios otros símbolos, otras metáforas. No se trata de reconocernos. [...] Indaguemos la voz, el ritmo; ello nos indicará la manera de decir adecuada a los tiempos. (2001b: 221)

La oblicuidad es, al fin y al cabo, el trabajo musical de la deconstrucción.

#### 4.4 . Cual y otros cuales

Cual, el personaje de la segunda parte de *Hilos*, es un ser despersonalizado, ausentado de su yo, sin nombre, pronominal. Lo que compartimos y por lo que nos compadecemos. Cual es nosotros: lo que *entre* nosotros somos. Es un desdoblamiento extremo de la personalidad, no porque en Cual surjan múltiples personalidades habitables sino porque él mismo desaparece al habitar nuestra condición común. Cual es cualquiera de nosotros. La red que entre todos, quizá sin percibirlo, tejemos al vivir. La persona desdobladísima y neutra. Aunque ya ni eso. El gesto, un gesto desdobladísimo y neutro es Cual. Maillard escribe:

Bruselas, en el mes de marzo de 2006. Me alojaba en una de las casas cuyas ventanas dan a la Place du Vieux Marché aux Grains. Era mi quinto viaje de retorno para la elaboración de un cuaderno de la memoria cuya finalidad era dar cuenta de cómo aparece a la conciencia el material sumergido.

Muy cerca de allí, en la Rue des Chartreux, hay un perro de bronce con la pata trasera levantada sobre un poste. El poste no forma parte de la estatua – es uno de esos postes que el Ayuntamiento coloca para que los vehículos no aparquen– así que aquel perro parecía estar tan vivo como cualquier habitante de la ciudad. A este tipo de perros, se les llama *zinneke*, palabra que, en el argot bruselés, significa “mezclado”, “sin pedigrí”. El término proviene de Zinne, que es el nombre del río sobre el cual Bruselas se edificó; *Zinneke* es un diminutivo que se aplicó a sus diversos ramales, en los que se ahogaba a los perros sin raza. Los belgas naturales de Bruselas también utilizan esa palabra para designarse a sí mismos porque se sienten orgullosos de no ser de pura raza ni tener que doblegarse a las reglas que la pureza impone.

A mí me crió un *zinneke*. Tenía una oreja rota y la cola levantada en espiral. Cuidaba de mí, y me apoyé en su lomo para dar mis primeros pasos a lo largo de la *zinneke* que aún pasa cerca del Boulevard de Dixmude.

Es curioso cómo una simple figura puede cobrar vida cuando uno demanda compañía. Durante aquel invierno de 2006, aquel perro de bronce, su presencia segura en la esquina de al lado, hacía que me sintiese acompañada. Pero, a medida que iba habitándome de forma más estable, su apariencia se iba transformando, y llegó un día en que dejó de tener

cualquier parecido con un espécimen canino. Se parecía a mí. Mejor dicho, se parecía a aquello que todos somos dentro de mí. Y así apareció Cual, un día en que el cielo estaba especialmente gris, cuando me dirigía hacia la estación del Norte. Cual me acompañó al andén y, luego, subió conmigo al tren en dirección a Ostende. Lo que ocurrió durante aquel viaje es difícil de contar. Sólo puedo decir que, desde entonces, me siento extrañamente Cualificada. (2009a)

Cualquiera es Cual. Cual es lo que cualquiera es: esa intimidad. Por encima –o por debajo– de la privacidad biográfica y de los accidentes particulares que individualmente nos determinan se hace lo íntimo: lo que todos compartimos y nos acerca: resonancias. De la sacralidad de los dioses a la intimidad de los seres. La soledad ocurre en el espacio privado, nunca en el íntimo. Lo íntimo se parece a una herida que no se cura. Que heredamos y damos, en la que nos damos: “la herida nos precede / [...] venimos / a ella y la reconocemos” (2004: 63), escribía Maillard en *Matar a Platón*. El poema, entonces, dice la intimidad: la herida: la compasión.

La tarea deconstructiva de *Hilos* no consiste, pues, en un derribo metódico e indiscriminado, pretende restar de la palabra, del *logos* de la palabra, las excrecencias que cubren la herida. Decir un poema en carne herida es la poética de Cual, anti-personaje y casi-animal surgido del intersticio de la compasión, del vuelco que se tensa en ese movimiento. Cual *es* lo que *dice*: su *cualidad* –lo que es común a todos– es lo que debe comunicar el poema:

En la época del *Kitsch*, sólo un ente suspendido “por debajo de sí” como una nota musical sin partitura, ínfimo, desprovisto, es quien podría salvarnos. Salvarnos de lo mucho y de lo poco, del tener y el no-tener, de las palabras vanas, los superlativos y las decadencias, del es y el no-es, los valores y su carencia, los paraísos y la esperanza. Sí, de la esperanza. Cual, acarreando una maleta vacía, sin argumento que blandir o que debiera resolverse augura el fin del psicoanálisis y el comienzo de la compasión. El enigma –y el problema– es: ¿está realmente vacía la maleta? (Maillard, 2009a)

En *Film*, cortometraje de Beckett que inspiró a Maillard para la recreación cinematográfica de Cual (enseguida me ocuparé de este particular caso de desdoblamiento), el personaje que interpreta Buster Keaton lleva una maleta pero no está vacía. Guarda fotografías, que finalmente rompe y pisotea. No está vacía, pero él mismo la desvencija, la ahueca y la convierte en puro cuenco. El personaje de *Film* se deshace del contenido de la maleta como Cual deconstruye los argumentos de su bolsa-

lenguaje: hasta convertirse en un mendigo de la gramática. Sin palabras o apenas ya sin ellas, aspira a la animalidad.

En este sentido, se me ocurre que Cual podría ser cualquiera de los mendigos de *Ladoni*, extrañísima y sobrecogedora película que en 1994 estrenó el director ruso Artur Aristakisyán. Enturbando las fronteras de los géneros –ni documental ni ficción–, *Ladoni* es una obra cinematográfica sutilmente particular, estremecedora, una sacudida y un temblor: una rareza fílmica que impresiona. En ella, la mirada de Aristakisyán se acerca a los mendigos, no como a seres desahuciados o condenados a una existencia desgraciada; por el contrario, ve en ellos otra forma de comprender el mundo y de sujetarse intensamente a la vida, ve cierta inocencia y, por ello, cierta animalidad. En esa pobreza (de espíritu) surge el gesto rotundo que sencillamente vive. Los mendigos, sin maleta, son su propia casa: un refugio siempre a la intemperie.

Aunque la comparativa merecería un trabajo mucho más amplio y minucioso, aquí me limito a sugerir algunas de las confluencias que intuyo entre los seres de la película de Aristakisyán y el personaje de *Hilos*. Por ejemplo, entre el minuto 56'51'' y el 58'52'', la voz en off pronuncia estas palabras que parecen brotadas de la boca de Cual. Recogen, no hay duda, el sentido exacto de su actitud poética:

No puedo decir qué me está pasando. Eso significa que no puedo comprender qué me están haciendo, y qué le hacen a otra gente. Para comprender lo que nos hacen a todos, deberíamos pensar de un modo diferente a los demás. Pero ¿cómo hacerlo si no quedan palabras? Si hubiera palabras, habría pensamientos. Lo que queda es aprender el lenguaje de los pájaros, y convertirse en un paria social, porque los escritores han agotado todas las palabras. El sistema les preparó una trampa. Fingió que temía sus palabras. Y ellos se dejaron engañar. No deberían haberle hablado al sistema en su lenguaje, pero siguieron haciéndolo, y su lengua nativa se convirtió en una columna de sal. Eso es. El sistema ha creado un cuerpo hecho de lenguaje. Ya no tengo mi propio lenguaje. No hay palabras y, por lo tanto, no hay pensamientos. Cuando quiero pensar de otra forma, no puedo. [...] No quiero que hablemos el lenguaje que yo utilizo. Ya has visto a qué conduce.

¿Cómo hablar? ¿Cómo hablar y decir algo con el habla? ¿Cómo lograr que las palabras, las mismas palabras, escapen al sentido consensuado, moldeado por el sistema? ¿Cómo escapar de las palabras y del pensamiento asociado a ellas? ¿Cómo pensar, con qué palabras, para poder pensar de otra manera, cosas distintas, no el pensamiento consensuado, no lo que las palabras nos constriñen a pensar? ¿Cómo escapar? ¿Cómo pensar? ¿Cómo decir? En *Ladoni*, Aristakisyán aboga por el

desaprendizaje del lenguaje humano para aprender un idioma animal. Para escapar del sistema social en el que vivimos tan sólo hay que hacer esto: olvidar hablar para hablar otro lenguaje. Ser un paria social y un paria lingüístico. En *Ladoni*, Artur Aristakisyan entiende que los mendigos son personas que habitan un lenguaje animal: cuerpo humano con memoria borrada: seres que viven simultáneamente en el mundo y fuera de él.

Éstos son algunos de los mendigos de *Ladoni* que me parecen insólitamente *cualificados*:

Cual, espalda encorvada,  
asiste, emboscado,  
conteniendo cigarras en la  
[tráquea.  
(2007: 157)



51'18''



Cual a dos palmos suspendido  
por debajo de sí. (2007: 167)

16'56''

Cual a pasitos.  
Pequeñas sacudidas. (2007: 151)



3'30''



Cual en la orilla,  
recogiendo  
desperdicios. (2007: 159)

57'27''

Sentado en una piedra, Cual,  
riendo. (2007: 161)



53'24''



Ser pájaro.  
Cual considerando. (2007: 181)

1h31'40''

La animalidad de Cual, su mente mendiga, pobre en conceptos y palabras, es el resultado de haber transitado todos los caminos del logos para regresar –intentarlo, al menos, aunque imposible ya: la maleta nunca se vacía o si se vacía sigue la presencia de la propia maleta– a la selva de *Hainuwele*. En el prólogo a la reedición de 2009 de este poemario que Maillard publicó por primera vez en 1990, la autora escribe un párrafo emocionante en el que, desde mi punto de vista, están convocados, desde extremos que se autocontienen, los dos *alter ego* que enmarcan, hasta ahora, la trayectoria de su escritura:

Hay en el animal una inocencia que se me antoja camino de vuelta al origen. Anterior al juicio que distingue y sopesa, le procura al gesto la precisión que la razón le niega cuando se activa en territorios que no le pertenecen. Y cuánto esfuerzo le cuesta lograr un “acierto” allí donde, sin ella por guía, habría certeza. El ser humano “desarrollado” se enorgullece de los logros de su inteligencia, pero cuán torpe es, cuán pobre y desasido cuando pretende comportarse de acuerdo con la naturaleza. Yo aprendo de un animal todo lo que mi voluntad traba. Y aprendo, también, mi desgracia, mi inferioridad y mi condición de extraña en este mundo que no sabemos proteger lo suficiente. Contemplo, voy hacia ellas, hacia las bestias, me “abestio”, *je m’abêtis*, como sugería Montaigne. Aunque para el hombre enaltecido *s’abêtir* (“idiotizarse” sería la traducción de la palabra en su uso común) es rebajarse, volver al estado de salvajismo en el que, según sus teorías, estábamos al principio y en el que la carencia de leyes nos llevaría a matarnos unos a otros “sin razón”. Olvida que las reglas que acorde a razones han de darse los seres humanos para convivir sin daños no son en absoluto necesarias en el reino animal. La acción de un animal, que nunca opera contra el bien de todos, no difiere de la ley natural.

La inocencia de las bestias, la aceptación incondicional por parte de cada una del lugar que ocupa en la cadena y la asunción, por otra parte, de ese ejercicio de crueldad que es, para cualquier buen entendimiento, un mundo



organizado sobre el hambre en una rueda sin fin de resistencia, miedo, dolor y muerte, es para mí algo más que una lección de humildad. Chuang Tsé, cuya sabiduría era grande, refiere este consejo, que daba el Señor del Mar del Norte al Conde de los Ríos: “Procura que lo humano no destruya lo Celestial en ti; procura que lo intencional no destruya lo necesario”. Para conseguirlo, para conservar lo necesario se ejercitaban los taoístas en la espontaneidad. El recogimiento (no-mente) antes de lanzar la flecha o trazar la línea con el pincel, la “*détente du tigre*”, como decía Michaux aludiendo al gesto certero del tigre que salta sobre su presa, pero también la conciencia del gesto cotidiano, esos gestos que realizamos sin necesidad de que el pensamiento los anticipe. No creo equivocarme al pensar que también a ello aludían Hui-Neng y otros maestros del budismo *chan* cuando hablaban de la necesidad de hallar el “rostro original”. Lo celestial, el rostro original, no es otra cosa a mi entender, que la sabiduría de las bestias. (2009b: 11-12)

Hainuwele es una bestia; Cual va de regreso hacia las bestias. Hainuwele habita un *antes-del-logos*; Cual se debate por desprenderse del logos –de lo que en él enturbia las cosas–, y va hacia un *después-del-logos*. Hainuwele es inocente; Cual es una conciencia a flor de herida. Hainuwele no sabe lo que es una maleta; Cual ha vaciado la suya pero arrastra la carcasa. Hainuwele no precisa de la risa, pero:

Sentado en una piedra, Cual  
riendo. (2007: 161)

La risa de Cual surge de la constatación de los límites lógicos. Es la respuesta a la precariedad cognitiva del lenguaje. Tras *Hilos*, Cual grita pero irónicamente: ríe. Transforma el balbuceo en gesto irónico. Reír es un ruego nihilista. Cual ríe y ruega (recuerda) el estado de gozo de Hainuwele, a sabiendas de que nunca volverá a él. El gozo no está al alcance, tan sólo está al alcance decir que el gozo no está al alcance. En una de las *Mirlitonades*, escribe Beckett:

enfrente  
lo terrible  
hasta hacerlo  
risible. (2007: 177)

Y en *Contra el arte*, Maillard apunta:

La risa es la contemplación de una gran conclusión lógica, una inmensa catarsis lógica. El andamio metafísico se ha caído. El observador no puede más que observarse a sí mismo y se observa como un pensamiento más. Sólo queda enmudecer. O volver a hablar. Porque entonces sí, el aquí, de repente, se ensancha, el aquí en que las cosas son mucho más, son infinitas,

ahora sí, infinitas en la no diferencia, en la impermanencia que elimina los límites de todo lo que está siendo, de todos los que somos. Destruído el castillo metafísico, libre, por fin, el sujeto, de sus hipotecas espirituales, puede ahora mirar la inmensidad de lo que le rodea. El mundo recobra entonces su dimensión de misterio<sup>34</sup>. (2009e: 172)

Decir el misterio es con palabras del oído. Como dice Derrida, es cuestión de regalar *loxôs* al *logos*, oblicuar el discurso, el lenguaje, el pensamiento: oblicuarse: “No es posible pensar cor-recta-mente: con la mente en línea recta. [...] Se piensa con un quiebro. Y en ese quiebro, quien piensa padece el quiebro al mismo tiempo. Es él quien se quiebra” (Maillard, 2001b: 202). Cual, pese a ir cargando con una maleta –el fardo de su pasado– se quiebra y se *decanta*:

Cual admirando el balanceo  
de los cuerpos.  
O, mejor dicho, su impulso. Su  
disposición a cumplirse en la traza  
de la música. (2007: 183)

La musicalidad de Cual –el lenguaje de los pájaros de *Ladoni*– invita a pensar en otro personaje. En enero de 1914, Marcel Duchamp dibujó sobre una hoja de pentagrama a un ciclista con la cabeza inclinada sobre el manillar, concentrado en el pedaleo. Debajo de la ilustración, entre guiones, escribió esta curiosa anotación: *avoir l'apprenti dans le soleil*, que en castellano sería algo así como *tener el aprendiz al sol*. Duchamp, muchos años después, en una carta a Stauffer que data del 19 de agosto de 1959, hace alusión a este misterioso lema: es la “leyenda de un dibujo que representa a un ciclista ético subiendo una cuesta reducida a una línea” (en Jiménez, 1989: 163).

A propósito de esta pintura de Duchamp, en un texto inédito titulado “Sobre el concepto de ruptura” que constituye la primera parte de una conferencia que Maillard impartió en 1995 en la Universidad de Sevilla y cuya continuación es el capítulo “La eternidad como castigo” de *La razón estética*, apunta la escritora:

La ruptura le abre la boca al abismo o, lo que es lo mismo, nos presenta una página en blanco en la que somos aprendices para la vida, como aquel ciclista ético de Duchamp (1914), apenas una silueta que remonta una

---

<sup>34</sup> En este mismo sentido, en un artículo publicado en la prensa, la escritora concluye: “No estoy hablando de un tema que le competa sólo a la filosofía. Nos concierne a todos. Nuestro mundo: nuestro lenguaje. Presos en el logos. Sus límites, los del pensar, infranqueables. Moverse en el filo tiene un precio: el vértigo. Y una recompensa: descubrir la farsa, la ilusión, tan sólo para volver a internarse, más lúcidos (des-ilusionados), aunque quizá más tristes. El logro: reírse” (2010b).

cuesta sobre una partitura en blanco. [...] El aprendiz aprende esforzadamente a vivir, encorvado bajo el sol, surcando pentagramas en los que no figura ninguna melodía. Orfeo, para bajar a los infiernos, se dejaba guiar por su propia música, trazaba su propio camino por medio de los sonidos. El ciclista ético no baja, sube, no toca ningún instrumento musical, pedalea. Sobre una partitura vacía que es posibilidad de la música; posibilidad: abismo. Sólo un trazo señala el recorrido esforzado, una trayectoria oblicua que atraviesa la página, que comienza y termina en ninguna parte, como una estela, proyección y resonancia mínima del propio movimiento. El aprendiz asciende al abismo; bajo el sol nada es aún visible salvo el esfuerzo. La luz del sol, no las tinieblas, es la que aquí difumina el contorno de las cosas haciéndolas invisibles. Y es que hay veces en que el abismo es el mismo mundo, aquel que creíamos tan sólido, tan definido. (1995, inédito)

El aprendiz al sol de Duchamp quizá sea *otro* Orfeo de cuya lira-pedal apenas caen apuntes atónitos y atonales: casi-silencio. Entonces, Cual es también un ciclista ético y el misterio que *toca* es aquí-ahora una declinación del oído bizco. Su risa, pulverización de las músicas construidas, propicia, tras el estrépito de la carcajada, otra escucha.

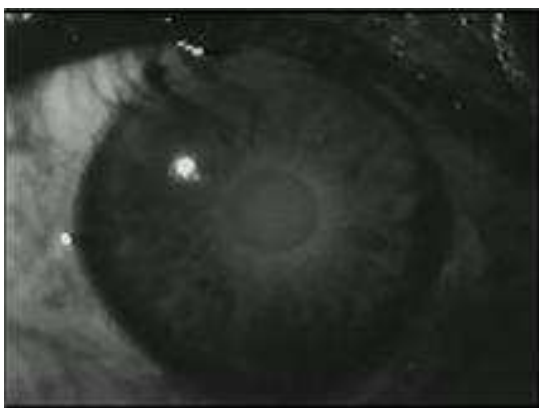


*Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914), de Marcel Duchamp.

Los desdoblamientos de Cual todavía se amplían a otros registros artísticos. En 1965, Alan Schneider dirige *Film*, a partir de un guión de Samuel Beckett. En 18 minutos, blanco y negro, muda, *Film* es una pura extrañeza. Maillard, a propósito de un proyecto fílmico llevado a cabo en 2008 y titulado *Cual. La película* en el que ella misma interpreta, junto al actor Pablo Martínez Rosado, el personaje de la segunda parte de *Hilos*, explica:

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? (2009a)

Creo que este particular juego metafórico –*Cual* como *Film* y *Film* como *Cual*– se salda con un interesante ejercicio de desdoblamiento y reelaboración. Si Maillard hubiera insertado imágenes de *Film* en su película, hablaríamos de simples citas visuales. Sin embargo, al recrear esas imágenes, la cita se convierte en una apropiación y finalmente en una intervención: una creación doble y desdoblada. En *Cual. La película* se hace referencia a secuencias de *Film* pero transformadas, manipuladas, en definitiva, des-originadas: las citas de *Film* han perdido su procedencia, ya no son citas, por tanto, sino un juego de desdoblamiento. *Cual* es y no es *Film*. *Film* es y no es *Cual*. Espejos desencajados. Éstos son algunos de los fotogramas desdoblados:



*Film* (0'06'')



*Cual. La película* (0'50'')



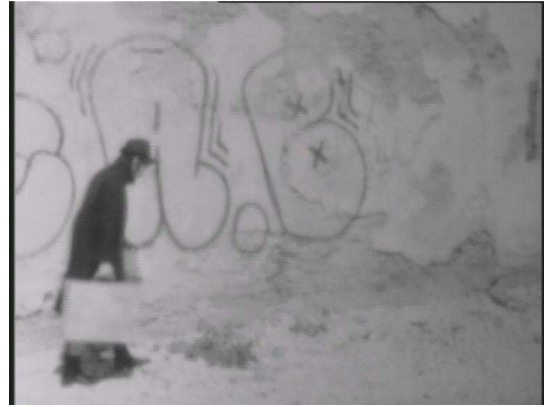
*Film* (16'12'')



*Cual. La película* (0'43'')



*Film* (1'17'')



*Cual. La película* (0'04'')

*Cual* comparte con el personaje de *Film* una indumentaria parecida, una similar coreografía del gesto y habita un mismo escenario de tránsito y derribo. Además, como se puede apreciar en los fotogramas, la cámara graba, en ambas cintas, desde ángulos casi idénticos. En *Cual. La película*, Maillard presenta, a través de la imagen, la epistemología del desdoblamiento.

##### **5. Tres casos extremos: *Bélgica*, *La tierra prometida* y *La herida en la lengua***

¿Por qué hablar de *Bélgica*, *La tierra prometida* y *La herida en la lengua* como casos extremos, excesivos, al límite? Los tres, tensando la escritura hacia sentidos contrarios, operan un curioso vuelco sobre la estructura doble y fractal de los libros de Chantal Maillard hasta ahora comentados.

En *Bélgica*, último diario de la autora, y *La herida en la lengua*, último poemario, los registros se desbordan, surgiendo una copiosa multiplicación de canales por los que la escritura se filtra. Estas voces convierten la estructura doble y díptica de libros anteriores en un abanico de infinitos desdoblamientos por acumulación, yuxtaposición y sobreimpresión.

En *La tierra prometida*, el efecto es justo el opuesto. La división en dos partes desaparece. La escritura toma la forma de un único y largo poema en la que una misma cadena sintáctica se repite reformulándose en consecutivas combinatorias. El desdoblamiento es evidente. Pero su sentido se aleja de los significados hasta ahora empleados por Maillard en su escritura. No se presenta ni bajo la forma de un libro en dos partes ni por acumulación, como en *Bélgica* o *La herida en la lengua*. Más bien por reducción. Y mengua, o decrecimiento. Así surge el desdoblamiento en *La tierra prometida*.

### 5.1. *La memoria como la escritura: efecto fantasma o Bélgica*

Hace algún tiempo leí este haiku de Taneda Santôka:

Luciérnagas, venid, venid,  
he regresado a mi aldea natal.

(*Hôtaru koi koi*  
*furusato ni kita*) (2007: 47)

En japonés, *furusato* no alude exactamente al pueblo natal, sino al lugar donde pasamos los primeros años de vida. ¿Lugar físico o mental? Probablemente ambas cosas. Quizá la infancia no sea más que una particular estancia mental donde todavía no se ha producido el desdoblamiento entre los objetos y el sujeto. El mundo y el niño que lo observa son seres siameses. ¿Por qué?

Helen Keller nació en 1880 en Tuscumbia, Alabama. Con menos de dos años, sufrió una fiebre alta que la dejó ciega y sorda. Anne Sullivan enseñó a Helen a hablar cuando la niña tenía ocho años. Le enseñó a hablar de tacto y no de oído. Anne ponía la mano de Helen en su garganta y luego la llevaba de nuevo a la garganta de la niña. Helen reproducía el movimiento de las cuerdas vocales. Aprendió a hablar.

Quedarse sordo antes de haber aprendido a hablar es una circunstancia terriblemente favorable para el aislamiento más absoluto de una persona. Si un niño no aprende a hablar no aprende a pensar, puesto que pensamos utilizando el lenguaje. Nuestro pensamiento es lingüístico y los conceptos que utilizamos en los procesos cognitivos

son ante todo conceptos de lenguaje. Si un niño no aprende a hablar no aprende a pensar y no habita el mundo, al menos el mundo que el resto de personas habitan. ¿En qué mundo vive, qué representación del mundo construye alguien ciego y sordo? Helen Keller, un uno de los libros que escribió ya a edad adulta, dice:

Antes de que mi maestra llegara, yo no sabía que soy. [...] Mi vida interior era, pues, un vacío sin pasado, presente o futuro, sin esperanza ni anticipación, sin asombro, alegría o fe. [...] Mi ser durmiente no tenía noción de Dios ni de la inmortalidad, tampoco tenía miedo a la muerte. [...] Como yo no podía en absoluto pensar, no comparaba un estado mental con otro. [...] Cuando comprendí el significado de “yo” y de “mí”, descubrí que yo era algo y entonces empecé a pensar. La conciencia existió para mí por primera vez. (2012: 85-87)

Helen Keller, probablemente sin saberlo, realiza una de las declaraciones más fieras que se hayan hecho en filosofía del lenguaje. Sostiene que antes de aprender a hablar desconocía el significado del yo, es decir, carecía ella misma de un yo, no se consideraba un sujeto. Tampoco disponía de las nociones de dios ni de inmortalidad. Esto quiere decir que antes de aprender a hablar, Helen Keller carecía de conceptos. Por eso, podemos deducir que el yo no existe *per se*. Existe tan sólo en el lenguaje, es un invento gramatical. Quien no aprende a hablar no aprende a pensar y jamás se concebirá a sí mismo como un sujeto dispuesto frente al resto de seres y cosas, un sujeto frente a objetos. En el *furusato*, o lugar de la mente infantil y pre-lingüística, el niño y el mundo son seres siameses. Sin lenguaje, no hay conocimiento. Tampoco diferencias.

Cuando Santôka llama a las luciérnagas y para ello repite el inicio de una canción infantil japonesa que seguramente cantarían de niño, ¿qué anuncia: su llegada a Yamaguchi, su región natal, o el regreso a la infancia, al lugar o espacio vital de la infancia, su mirada de niño recuperada? ¿Quién canta, pues, el haiku: Santôka o un niño llamado Shôichi Taneda? ¿Santôka o la mente infantil y sin conceptos de Helen Keller? Al leer *Bélgica*, uní estos episodios.

Y es que Chantal Maillard, en este cuaderno, procura dar cuenta de una experiencia de retorno al *furusato*, de un intento de regreso a la mente infantil y pre-lingüística carente de conceptos. ¿Es posible? ¿Podemos volver a ser niños? ¿Podemos deshacernos del pensamiento conceptual, olvidar el código y ver como antes?

En *Bélgica*, el viaje de vuelta se produce por un atisbo, una señal o chispa mnémica: un destello –lo llama la autora–, que curiosamente aparece referido por primera vez en otro diario. En una de las notas al margen de *Husos*, había escrito:

Una carretilla con agua de la última lluvia. La rueda y los puntos de apoyo ligeramente enterrados dan a entender que nadie la ha desplazado durante el invierno. Cierta abandono estacional y *les pissenlits* asomando entre la hierba, *des ronces* al pie de un pino, un frutal floreciendo... No sé qué recuerdos me despiertan el agua de lluvia en la carretilla y el pequeño triciclo oxidado junto al haz de leña. Ese ligero abandono en el jardín y el viento en la hierba, el delicado movimiento de las tagarninas, los pétalos desprendiéndose del frutal... pero, sobre todo, el agua encharcada, quieta, con restos de invierno, esa quietud que es rastro. Juegos de antaño, juegos de niños. Cuarenta años atrás. Un cedazo. (2006a: 90)

Esta *epifanía* de la memoria es el detonante que lleva a Maillard a escribir *Bélgica*. Que su alusión se produzca en otro diario (ella misma insiste en este aspecto en las primeras páginas de *Bélgica*, incluyendo incluso varias citas –autocitas– de *Husos*) es un detalle no sólo sugerente sino imprescindible para entender el giro que supone este cuaderno con respecto a la teoría epistemológica de sus diarios. El hecho de que en *Husos* se anticipe el tema vertebrador de la escritura de *Bélgica* se puede interpretar como una muestra explícita de la continuidad que entre sí tienen todos los cuadernos de Maillard, aunque, en este caso, dicha característica no es sólo la marca de un engarce. Si *Bélgica* surge a partir de una nota de *Husos*, *Bélgica* es la nota de una nota cuya escritura crece trazando una relación de dependencia e independencia con respecto a la de su compañero precursor. Este juego escriturario, que hace salir de la chistera de *Husos* un conejito llamado *Bélgica*, no es ni mucho menos un antojo literario o un simple anzuelo para la tarea detectivesca del lector, es un método que refleja, finalmente, una particular concepción del lenguaje.

La escritura de *Bélgica*, en tanto que nota al margen del margen de *Husos*, forma un entramado que pone de manifiesto la condición ilusoria del principio de causalidad. Bajo estos parámetros, escribir no consiste en elaborar una obra cerrada y autónoma, sino en dar una lazada más, dibujar otra vuelta a la espiral. Así, toda *nueva* escritura viene alimentada y viene a alimentar una escritura anterior y prelude, asimismo, otra sutura en la retícula. La escritura de Maillard, todos sus libros, forman una red: un texto. El enorme magna hipertextual, urdido por sus poemarios, ensayos y cuadernos se hace obvio cuando alguna de sus aristas despunta, pero, cuando esto ocurre, se constata



también otra cosa: que la escritura misma, como institución lingüística, carece de originalidad en su doble acepción: nunca es original ni tiene origen. Por el contrario, toda escritura, perdida en una vorágine de escrituras, funciona como versión, variación, cita o casi repetición. En definitiva, toda *nueva* escritura funciona como una nota al margen de otra escritura que a su vez es una nota al margen. El estatuto lingüístico de la palabra escrita subvierte sus antiguos resortes ontológicos considerándolos sencillamente discursivos: textuales. *Bélgica* lleva al límite estas consideraciones, puesto que su escritura es una nota por partida doble. Escritura-nota por su naturaleza lingüística y nota de la escritura por su conexión textual con *Husos*.

Con todo, aún hay más. Porque, en su último cuaderno, Maillard practica un asombroso despliegue de márgenes. No basta con que todo el libro funcione como una nota de una nota de *Husos*; además, este extenso margen al margen de la escritura abre otros espacios subalternos de expresión, no sólo escritos, también visuales. En *Bélgica*, Maillard utiliza notas al margen como hizo en *Husos*, pero en esta ocasión las llama “intervalos” y no las dispone en la parte inferior de la página sino entre las páginas que relatan los ocho viajes que articulan el libro. De este modo, el cuaderno está dividido en dos tipos de relato: el de los viajes y el de los intervalos. Los primeros se encargan de narrar las ocho estancias que Maillard pasó en su país de origen, entre diciembre de 2003 y octubre de 2008, con el fin de escribir este diario a modo de ejercicio de la memoria o, más precisamente, como observación de la conciencia en el proceso de recuperar los recuerdos. Los intervalos, por su parte, recogen un pensamiento fragmentario y misceláneo, el que se produce entre los viajes, los “ratos muertos” de la historia. Y sin embargo: “Son tan importantes para construir el trayecto como los fundidos en negro y las digresiones en las narraciones cinematográficas. Son las pausas que permiten asimilar los hechos entre plano y plano” (2011: 27). O todavía más:

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. (2011: 32)

La posibilidad frustrada que Maillard advierte en la escritura de los intervalos es un eco y una simetría establecida con la escritura de los viajes: la imposibilidad de relatar el regreso al gozo, el estado de la infancia. Aunque más adelante retomaré este tema,

crucial en el diario, es pertinente fijarnos ahora en él, porque esta característica, la ineficacia denotativa de la escritura, es la que propicia el surgimiento de un nuevo tipo de margen que nunca antes había aparecido en la escritura de Maillard. Me refiero a los márgenes visuales. A lo largo de los viajes, en la parte lateral de las páginas, Maillard inserta minúsculas fotografías que ilustran recuerdos, a veces de lugares, otras de situaciones, algunas tomadas durante sus viajes de regreso, otras en su infancia. Todas persiguen un mismo cometido: restituir a la escritura lo que ésta no puede expresar. Como trazos, procuran tan sólo señalar o sugerir (al modo en que lo hacen los haikus), entendiendo que únicamente “la visión que no reconoce puede llegar a ser visión esencial” (Maillard, 2000: 68). Esta premisa, bajo la que podemos entender la aparición del tercer margen o desdoblamiento textual de *Bélgica*, es también la clave para comprender el método de recuperación de recuerdos que Maillard busca poner en práctica y que, aunque desarrolla en este cuaderno, prefigura en *Husos*:

Propiciar ese descuido de la mente en el que asomará el recuerdo, una brecha en el estado de alerta de la vigilia. Volver, sin insistencia, rozar, pasar, simplemente, sin que las cosas noten mi presencia, permitirles su dominio. Pero, sobre todo, irse. Irse antes de que el lugar se torne familiar. No dar tiempo a que se formen las huellas para un nuevo reconocimiento. Esto volaría el puente frágil que conduce a la memoria antigua. (2006a: 90)



Una de las páginas de *Bélgica* donde se aprecia el margen visual del diario.

El propósito de Maillard consiste en volver, con la memoria, a una sensación, no a una situación. Para ello no es necesario obstinarse en recordar los detalles de la historia sino, más bien, propiciar una desatención o vaciamiento que permita el viaje sensorial, que propicie el regreso a la sensación vivida antes. Más que de una memoria de los hechos, Maillard quiere dar testimonio de una memoria de los estados mentales de la infancia y de su universo sensorial, en concreto, de uno, el gozo, que la autora considera predominante en la etapa primera de la vida. Por eso, a lo largo del cuaderno, insiste: “relatar los hechos no es el propósito de esta escritura que quiere ser poco más que una herramienta destinada a atrapar los destellos de la memoria y transcribir su estela” (2011: 141). O: “Importa no contar, no reducir a anécdota esa presencia que anima lo que fuimos bajo lo que somos. Desnuda de recuerdos, la memoria es más” (2011: 145).

Este “más”, el plus que la memoria vacía de acontecimientos fútiles (fechas, datos, accidentes y circunstancias) puede ofrecer es, finalmente, una disposición de la conciencia, despierta a advertir, por medio de su naturaleza metafórica, analogías y conexiones entre dos tiempos, dispuesta a recuperar, no lo que pasó, sino “el antes en el ahora” (2011: 169). En este sentido, las pequeñas fotografías que aparecen en los márgenes laterales, pequeñas y apenas visibles con nitidez, pretenden ser huellas para el lector, destellos, ellas también, de los pasajes que la escritura recorre en el proceso de recuperación de las sensaciones-recuerdo. Así pues, las fotografías, en tanto que desdoblamiento visual de la escritura, pretenden expresar con otro lenguaje y desde otro paradigma comprensivo, lo que las palabras dicen, intentan decir. Esas minúsculas fotografías convocan el destello que impulsa el acto de escritura y, con ello, amplían la mirada: sugieren lo que la escritura no puede decir.

Por eso, en ocasiones, las fotografías transgreden su margen y ocupan el espacio principal de la escritura, sustituyéndola. La primera letra de la primera palabra con que se inicia cada uno de los viajes es una letra-fotografía. En ocasiones, dos fotografías distintas designan una misma letra; en otras, la misma fotografía reemplaza letras distintas. En todos los casos, este procedimiento genera signos híbridos, metafóricos, especie de ideogramas cuyo cometido es connotar y singularizar el significado abstracto de las palabras. Las entre-palabras-entre-imágenes que dan comienzo a los viajes de *Bélgica* insinúan la posibilidad de un lenguaje que escapa al sentido conceptual de los términos, abriendo “ojos en las letras” y haciendo que en ellas “las cosas aparezcan” (2004: 83 y 82), como la propia Maillard proponía en *Escribir*.



El sol se levanta sobre los prados, al norte de Francia, camino de Bruselas. Durante cuarenta años descansaron en mi interior estos paisajes llanos y sus casas con tejado a dos aguas muy inclinado. El sol se levanta y parece un atardecer de nubes oblicuas. Se agolpan en la memoria nombres de lugares hollados en la infancia: *Boulevard de Dixmude, Chaussée de Gand, Jette, Place de Brouckère, Molenbeek, Ixelles, Rue d'Irlande, Blankenberge, Ostende, Coq-sur-Mer...* Les acompañan percepciones antiguas, nunca olvidadas, el sabor de los granos del trigo aún verde, el tacto de la espiga, el sonido del barro endurecido bajo las suelas... Abalorios, las imágenes, con los que me pongo a jugar para aligerrar el peso de mi historia mientras el tren se acerca a la frontera.

Han transcurrido diez años desde el fallecimiento de mi abuelo, el pintor. No esperaba saber de él ahora. Mi madre lo adoraba; creo que siempre estuvo enamorada de él. Mi abuela lo odiaba. De entre las pocas secuencias de su vida

35



Impresos en el rostro, los signos que delatan nuestro origen y nos dan carta de exiliado son también el disfraz que nos permite burlar la distancia e introducirnos, sin ser notados, en territorios ya desconocidos. Nadie, en Bélgica, me pregunta ¿De dónde eres?, lo cual, por cierto, no deja de resultarme extraño.

Nuevamente, me encamino hacia Saint-André. Esta vez, aunque sea día festivo, el colegio está abierto. No hay niños, sólo unos profesores, reunidos. Todos son laicos, ya no hay monjas. Me autorizan a pasearme a mi antojo por el edificio. Cruzo el patio. Los castaños, las hojas muertas y, a la derecha, tras los cristales, la gran sala de gimnasia. Pego el rostro a los cristales para ver su interior. Nada parece haber cambiado. Entro por la puerta trasera. El olor, ese olor a madera, inconfundible, concentrado. Todo sigue tal como lo recuerdo. El potro sobre el que me obligaban a saltar me sirve de apoyo para escribir. Torpeza de una infancia demasiado menuda. El cuero liso, desgastado ahí donde las



143

Inicio del primer y cuarto viaje. La misma fotografía designa letras distintas.



El hotel está situado en Ixelles. No lo he elegido. Que haya nacido en este distrito es una casualidad. La casualidad es un sistema de resonancias. También es casualidad que los últimos recuerdos que tenga de Bélgica sean los de un internado situado en este mismo barrio. No recuerdo su emplazamiento. Tampoco recuerdo el nombre de la calle por la que descendía, cada fin de semana, hacía la plaza en la que cogía el tranvía. Indago en el mapa. Busco lo primero que se me viene a la cabeza, *les Étangs d'Ixelles*. Y aparece el nombre de la calle: *Avenue de l'Hypodrome*. Por el momento, la memoria que me guía es sonora.

Voy caminando. Fotografío el estanque ahí donde me parece que los sauces, vagamente. Me equivoco de dirección. Vuelvo a consultar el mapa. De repente, la imagen actual de la calle que baja bordeando el estanque se corresponde con la que acude ahora desde la memoria. Pero la estoy subiendo, así que retrocedo. Reconozco el camino. O quien lo reconoce es la colegiala



51

Inicio del segundo viaje. Una fotografía distinta designa la misma letra que representaba la fotografía que abría el primer viaje.

No obstante, quizá deberíamos detenernos un momento y preguntarnos: aunque la imagen procure captar el destello y, mostrándolo, busque singularizar la palabra que lo dice y propiciar así que la palabra diga plenamente, ¿puede una fotografía convocar el presente, su presente, en la imagen detenida que ofrece? Maillard, a propósito, de uno de los cuadros de su abuelo pintor, sostiene: “Un retrato es un rastro, una huella, una imagen que fija un instante en la fluidez extrema de todo lo viviente. Y ahora, tan sólo acontece para mí esto que ya no acontece” (2011: 312).

Nos topamos con el viejo tema de la representación. Un destello puede ser representado por la escritura y la imagen, pero ¿cómo podría ser presentado? ¿Cómo, si nuestros sistemas de presentación, escritos y visuales, son ciertamente sistemas de representación? ¿Cómo, si incluso nuestros métodos de comprensión son estrategias de representación?

Los desdoblamientos de la escritura en *Bélgica* cobran otro sentido. Se postulan como espacios para volver a decir de otro modo lo que nunca podrá ser dicho, para representar (o reproducir) en todas sus variantes y hasta la saciedad lo que jamás alcanzará a ser presentado. Son las marcas de “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2003: 12). Esto ya fue abordado a propósito de la estructura espiral en *Matar a Platón*. Aquí, de algún modo, este proceso se repite y se desdobra en la búsqueda de una nueva reformulación.

El profuso despliegue de márgenes, esto es, de escrituras que se doblan y desdoblán en *Bélgica* (incluyo aquí también el prólogo, el álbum fotográfico y los apéndices, aunque por su menor intrincamiento formal no me voy a ocupar de ellos) supone un viraje en el uso habitual de estos espacios en la obra de Maillard. El desdoblamiento es frecuente en sus libros. Se ha visto y analizado bajo la forma de notas al margen o subtítulos en *Husos* y *Matar a Platón* o bajo la estructura de libros dípticos en *Poemas a mi muerte*, *Conjuros*, *Lógica borrosa*, *Benarés*, *Hilos* y, de nuevo, *Matar a Platón*. Ahora bien, en *Bélgica*, la escritura no se refleja, se *multirefleja*: el espejo se convierte en un caleidoscopio. Y esto, a nivel estilístico, supone una abundancia de géneros y registros mayor que aquella a la que Maillard tiene acostumbrado al lector. Desde anotaciones filosóficas, poéticas, políticas, ensayísticas, fílmicas, literarias, pasando por la escritura-recuerdo y sus imágenes-destello, hasta encontrar chistes o aforismos, cuentos o sueños. Una amalgama de voces que, en definitiva, enfatiza el trasunto ético y estético que la obra de Maillard persigue: agrietar la estructura clásica del sentido y esquirrlar la unidad discursiva del *yo* o, lo que es lo mismo, deconstruir verbo y sujeto,

ambos íntimamente relacionados. El apunte como epistemología –explicado ya a propósito de *Husos*– se recruce en este diario en el que los márgenes o desdoblamientos de la escritura se advierten como la única escritura posible de la escritura imposible.

La diseminación estructural de *Bélgica* es paralela a la que se produce en la película *El tío Bonnmee recuerda sus vidas pasadas*, con la que el director tailandés Apichatpong Weerasethakul obtuvo la Palma de Oro en Cannes en 2010. Esta simetría me llevó a pensar en la filmografía completa del cineasta y descubrí que, puesta en tensión con la obra literaria de Chantal Maillard, se podía reconocer un fértil terreno de resonancias entre ambas trayectorias. Decidí adentrarme.

Entre Maillard y Apichatpong no es posible rastrear influencias directas. Sus obras surgen en contextos geográficos y culturales alejados e, incluso, dudo que ambos artistas tengan noticia de sus respectivos trabajos, especialmente Apichatpong de la obra de Maillard, ya que sus libros no se han traducido al tailandés y ni siquiera al inglés. Pese a esto, acercarse a sus creaciones permite constatar –con asombro– que surgen al calor de sensibilidades paralelas.

El elemento que centrifuga las confluencias es la estructura. La mayoría de los libros de la autora (como he analizado a lo largo de este primer capítulo de mi investigación) son obras dobles, es decir, articuladas bajo una estructura duplicada o díptica. Y exactamente así sucede en casi todos los films del cineasta. Apichatpong lleva a cabo un curioso juego formal. En films como *Blissfully Yours*, *Tropical Malady* o *Síndromes y un siglo*, divide la cinta en dos partes y cada una cuenta lo mismo pero de forma distinta. Al llegar al centro cronológico de la película, la historia vuelve a empezar con variaciones, *recreando* otro relato a un tiempo distinto aunque parecido. De hecho, la relación que sostienen entre sí las dos partes en que se divide la trama es otro punto más de contacto entre la escritura de Maillard y el cine de Apichatpong, porque en ambos casos las dos mitades se comportan como revisiones, citas o incluso metáforas: una *como si* fuera la otra. Tanto el cineasta como la escritora generan, en los fragmentos desdoblados de sus trabajos, relatos idénticos pero siempre desencajados que se vinculan por una particular relación de simultánea dependencia y autonomía.

Este desdoblamiento estructural en las obras de Maillard y Apichatpong teje una lógica que podríamos considerar espectral y que impregna el sentido. En cuanto reelaboraciones una de otra o intertextos –según Genette diría–, las dos partes de la estructura funcionan como signos vacíos –o vaciados– cuyo significado se construye en

la cadena de remisiones y convocatorias que las partes despliegan entre sí. Por eso, en la disposición bascular de sus obras, Apichatpong y Maillard no señalan una de las partes como origen de la otra. No hay origen ni copia. Por el contrario, ambas mitades se presentan como repeticiones o correlativas apariciones: fantasma una de otra. Se enuncia de este modo la problemática, ya mencionada en este trabajo, de la representación como epistemología y también de lo que Derrida dio en llamar *hantologie* (*fantología*) frente a la ontología clásica. O de otra manera: la estructura desdoblada de las obras de Maillard y Apichatpong repercute y determina el alcance semántico, revisando el juego deleuzeano de la diferencia y la repetición como método de conocimiento.

Con el propósito de sondear estas ideas en la escritura de la autora y en el cine del director y, sobre todo, de señalar las correspondencias entre sus respectivas trayectorias desde el prisma de la estructura, me ocuparé de las conexiones que advierto entre tres libros de Maillard y tres películas de Apichatpong. El primer tándem está formado por *Matar a Platón* y *Tropical Malady*, ambas obras, curiosa casualidad, de 2004.

En la primera parte de *Matar a Platón* –tal como apunté en el apartado dedicado a este poemario– Maillard presenta un acontecimiento mediante una escritura poética que genera un artefacto más cercano al arte que a la literatura. La división en poemas y subtítulos es un recurso formal que incide en este propósito estético. La segunda parte, por el contrario, es un poema largo, reiterativo y torrencial que aborda de nuevo el acontecimiento pero impone un vuelco mucho más clásico al ritmo de la escritura eliminando todo tipo de juego metaficcional y el acercamiento intelectual que exigía la primera sección. Por el contrario, surge aquí una voz que intercepta al lector emocionalmente. Así pues, aunque las dos partes del poemario desarrollan una escritura poética que gira en torno al mismo tema, podríamos hablar, debido al tipo de diálogo que se entabla con el lector en cada sección, de géneros poéticos distintos.

Y así sucede en *Tropical Malady*, film en el que Apichatpong ensaya distintos géneros cinematográficos. En la primera parte, los protagonistas, un soldado y un campesino, inician una lenta relación amorosa homosexual de la que apenas vemos los rituales del cortejo. Para estas escenas, el cineasta maneja la cámara con la naturalidad y la dispersión de Godard en *Vivre sa vie* o Varda en *Cléo de 5 à 7*, sugiriendo así una suerte de falso documental. En la segunda parte, la aproximación a la realidad filmada cambia. La cámara se traslada de la ciudad y pequeñas poblaciones rurales a la selva, modificando la cadencia de la cinta. El mundo sensorial que las imágenes despliegan

centra ahora la acción y desvirtúa las nociones de espacio y tiempo, abriendo la narración a fenómenos mágicos. En la segunda mitad, Apichatpong explora las técnicas del videoarte o incluso del cine mudo, de lo que podríamos considerar un cine mudo contemporáneo.

Otra analogía entre el poemario y el film, además de la alternancia de géneros que exploran entre sí las partes, es la intertextualidad como motor creativo. *Tropical Malady* se inicia con una cita de un autor japonés, Ton Nakajima, que dice:

Todos nosotros somos, por naturaleza, animales salvajes. Nuestro deber como seres humanos es llegar a ser como domadores que mantienen a sus animales bajo control e incluso les enseñan a hacer funciones más allá de su condición de bestias. (55'' a 1'12'')

La película es el reverso de esta cita, un despliegue de animales: el animal que somos agazapado tras el fantasma (nuestro cuerpo humano) que nos viste. De nuevo en la segunda mitad del film se advierte un guiño textual. Toda esta sección es una versión de un cuento de Noi Inthanon que a su vez está basado en una leyenda tradicional tailandesa, de modo que las imágenes interpretan y adaptan, otra vez, otro texto. Asimismo, en la primera parte de *Matar a Platón*, como ya apunté, Maillard se sirve de una cita de *El pliegue* de Deleuze como acontecimiento en torno a la cual giran todos los poemas. Se puede entender, también, que *Escribir* tiene el poema *A trazos* de Henri Michaux como trasunto literario.







Imágenes de la leyenda tailandesa y su recreación en *Tropical Malady*.

Con todo, advierto otro vínculo entre estas obras que me parece todavía más sugestivo. Apunta al contenido. La primera sección del poemario consiste en la presentación de un acontecimiento y la pérdida que en éste se produce: la pérdida del yo, de la identidad individual. Por su parte, *Escribir* se ocupa, como oposición y complemento, de la ganancia que todo acontecimiento conlleva: sabernos parte de otros. Y es que sentir en otros y lo que otros sienten sólo es posible cuando se han desarmado las coordenadas privativas del yo. Un acontecimiento es el escenario en que un sujeto percibe su condición de participante, de ser que es parte de otros. Así pues, la pérdida del yo tiene como consecuencia inmediata la ganancia de una voz común y plural desde la que hablar. Una voz y un gesto: el de la compasión.

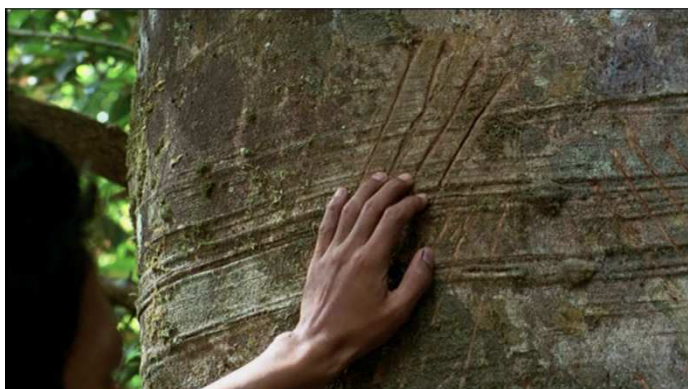
De un modo muy similar, en *Tropical Malady*, Apichatpong cuenta este proceso. El encuentro final entre los personajes de la leyenda recreada, un tigre y un soldado (el soldado y el campesino de la primera parte), se puede entender como una entrega mutua o un entendimiento compasivo. La voz en off dice:

Y ahora me veo a mí mismo aquí. Mi madre. Mi padre. Miedo. Tristeza. Todo era tan real, tan real que me trajo a la vida. Una vez que haya devorado tu alma, ya no seremos animal ni ser humano. Deja de respirar. Te echo de menos, soldado. Monstruo, te doy mi espíritu, mi carne y mis recuerdos. Cada gota de mi sangre canta nuestra canción. Una canción de felicidad. Ahí. ¿La oyes? (1h 45' 10'' a 1h 48' 52'')

La voz en off no es la del soldado ni la del tigre. Es una voz que surge en el intersticio de ambas voces, en la membrana que une a los dos seres. Es una voz siamesa. La voz que hablan dos seres cuando hablan a la vez, cuando se han entregado a un espacio común y plural, compartido.

Por otra parte y en relación a este aspecto, las huellas que ambos protagonistas siguen como miguitas de pan para encontrarse (pisadas, zarpazos, olores...) funcionan, desde mi punto de vista, como los poemas de la primera parte de *Matar a Platón*, también versiones, enfoques, aproximaciones, rastros y huellas de un acontecimiento (un encuentro) prometido y esperado.





Las huellas en *Tropical Malady*.

La siguiente pareja de obras resonantes la he detectado entre *Husos* de Maillard y *Síndromes y un siglo* de Apichatpong. Sorprende de nuevo la casualidad repetida. Ambas obras son de 2006.

*Husos* –ya se ha dicho aquí– es un particular diario cuya escritura se desdobra en dos registros que ocupan espacios diferentes de la página. Estas dos modulaciones de la escritura, extrañas y cercanas, se reclaman, se prolongan y contestan, tejiendo un juego de remitencias donde funcionan como versiones o metáforas, apariciones y fantasmas.

En *Síndromes y un siglo*, Apichatpong se adentra, también, en los mundos fantasmales que propicia la estructura díptica. La primera parte del film transcurre en un hospital de una localidad rural. La segunda se desarrolla en el hospital de una gran urbe. Los personajes son los mismos. La cinta plantea subrepticamente esta pregunta: si se cuenta la misma historia pero ubicada en contextos diferentes, ¿se cuenta la misma historia? ¿Un relato es idéntico cuando es referido desde puntos de vista distintos?<sup>35</sup> La

---

<sup>35</sup> Estas preguntas no surgen ni mucho menos por primera vez en las películas de Apichatpong Weerasethakul. En la narrativa y, especialmente, en la crítica literaria y filosófica de las obras narrativas, diversos autores como Ortega y Gasset, Ingarden, Lotman, Uspensky, Bajtín o Todorov, entre otros, han debatido acerca del punto de vista o la perspectiva como elementos generadores y/o distorsionadores de los sentidos de un relato. Quizás el caso más interesante, si lo ponemos en contraste con la filmografía de Apichatpong, es la noción de *metalepsis* propuesta por Genette. Escribe Antonio Garrido a este respecto: “*Metalepsis* es el término elegido por Genette para aludir a las transgresiones del nivel narrativo. El fenómeno implica un sobrepasamiento de la capacidad asignada a un determinado elemento del relato de acuerdo con su estatuto y representa un atentado contra la verosimilitud. En virtud de la *metalepsis* es posible que un narrador extradiegético intervenga en el plano diegético a través de comentarios o alocuciones al narratorio sobre las opciones que se le brindan para continuar su historia [...] o que un personaje del nivel diegético aparezca actuando en el metadiegético” (Garrido, 1993: 155). En las relaciones que en un relato se pueden establecer entre los planos intradiegéticos y metadiegéticos, Genette detecta una serie de funciones que el plano metadiegético puede desempeñar respecto al intradiegético. Una de ellas es la *función temática* que “expresa la coincidencia en aspectos temáticos, por analogía o contraste, entre el relato primero y el segundo. Entre las variantes que puede asumir resalta indudablemente la *mise en abyme* o *relato especular* [...]. Es una de las técnicas preferidas por el *Nouveau Roman* y, muy en especial, por M. Butor, Jean Ricardou y Alain Robbe-Grillet” (Garrido, 1993: 154). Igual que muchos autores del *nouveau roman* en narrativa o de la *nouvelle vague* en cine,

respuesta es la reelaboración, la repetición entendida como fuga de diferencias o, como dice uno de los personajes al inicio del metraje, sirviendo de preludio y pista para lo que el espectador va a ver: “Es como repetir la misma escena” (9’35’’). Exacto. *Es como*. La fórmula de la comparación y de la metáfora: su mecanismo retórico. En mi opinión, la primera y la segunda parte de *Síndromes y un siglo* como las dos partes de *Husos* están tensionadas por una relación metafórica. Como en una metáfora, una historia es la otra y no lo es. El significado no está ni en una ni en otra, surge en el espacio intermedio, que es una hendidura, una brecha, un intervalo. Escribir y filmar como amasar eclipses. Éstas son algunas de las metáforas visuales de *Síndromes y un siglo*:



El enamorado espera. Arriba, primera parte; abajo, segunda versión.



---

Apichatpong juega con la superposición de historias, con los cambios de lugar y tiempo para generar narraciones paralelas. Con todo, el caso del cineasta tailandés presenta matices en los que radica la novedad que presenta. Sobre los experimentos narrativos y cinematográficos que se iniciaron en las décadas de 1950 y 1960, Apichatpong Weerasethakul no centra sus repeticiones en los cambios de perspectiva del narrador sino en la traducción del relato a diferentes planos simbólicos. Cada uno de los relatos desdoblados responde a una lógica propia del plano simbólico en el que se inserta encontrándose en la membrana entre ambos el espacio donde se construye el sentido.





La entrevista. Primera y segunda parte.



/



La consulta. El monje que sueña que es un pollo y echa a volar.





La sala de espera.



/



El encuentro.



Otra resonancia sorprendente entre *Husos y Síndromes y un siglo* es la estrategia que estas obras emplean para invalidar cualquier posible explicación metafísica. En el diario, Maillard procura situarse en un estado mental neutro que llama el huso del observador, un espacio emocional abstraído de todos los otros estados emocionales con los que nos identificamos (alegría, tristeza, dolor...). Desde el huso del observador se obtiene, por tanto, una mirada objetiva de uno mismo transitando por los otros husos o emociones. Esta particular modulación de la conciencia podría entenderse como un estado mental superior desde el que poder observar y explicar el resto. Podría entenderse, por tanto, como su teleología. Sin embargo, Maillard no cae en la trampa conceptual que esto supone. ¿Es el huso del observador realmente un meta-huso? Escribe la autora: “Todo lo que pueda ser observado por la conciencia, en efecto, tiene el mismo estatus; por muy elevado que sea un pensamiento, sigue siendo pensamiento” (2009e: 294).

Apichatpong sugiere esta misma afirmación en *Síndromes y un siglo*. En los últimos planos, la cámara, al ritmo de un enigmático travelling, acaba mostrando una especie de tubería. Un primer plano muestra la abertura, una boca negra sin fondo que empieza a tragar humo y más humo, como si succionara las imágenes, evaporadas, de todo el film. Luego, aparecen varios planos tomados en un parque. El espectador, aturdido, se cuestiona: ¿quizá toda la película es una subhistoria que pertenece a esta otra narración tan sólo insinuada? ¿Los últimos planos del parque nos desvelan el origen de las imágenes vistas? *Síndromes y un siglo* anticipa el despliegue formal de la siguiente película del director y termina con un inicio: el de otra realidad. No el relato unificador de las historias desdobladas, sino el anuncio de otra historia desdoblada más.



La tubería en el film de Apichatpong *es como* el huso del observador en el diario de Maillard.



En *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), el cineasta tailandés reafirma este giro estructural que convierte el desdoblamiento en –lo que podríamos llamar– un multidesdoblamiento y que consiste en llevar al límite la estructura díptica de sus trabajos anteriores. El desdoblamiento, la estructura organizada en dos partes especulares y espectrales, se multiplica, genera más pliegues transformando la disposición doble en un mapa espeso de bifurcaciones formales. Apichatpong marca un punto de inflexión: el espejo deviene caleidoscopio. El tío Boonmee, protagonista del film, está enfermo y sabe que va a morir, por eso, decide invitar a sus familiares a pasar unos días con él. En este contexto, Boonmee empieza a recordar sus reencarnaciones. Las historias se suceden intercalándose en la vida actual del personaje, que de momento es su última aparición fenomenológica. No hay una historia o vida recordada que adquiera en el film mayor importancia diegética que otra. De hecho, la muerte de Boonmee al final de la cinta se percibe como la posibilidad de vivir otra vida más, de iniciar otro relato que podría añadirse al film. La estructura multiplicada del metraje se dispone como una retícula que admitiría la segregación de más fractales, es decir, la yuxtaposición sin límite de otras historias o vidas recordadas.



Algunas vidas de Boonmee.



Lo realmente sorprendente es que Maillard en *Bélgica* lleva a cabo un gesto idéntico al que Apichatpong realiza en *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas*. La escritora, como el realizador, impone un viraje a la estructura desdoblada de sus libros precedentes y dispara un despliegue formal. Maillard escribe un diario de la memoria. Más que eso, se propone viajar al gozo de la infancia para así recuperar esa particular modulación mental. El método de regreso consiste en el rastreo de atisbos mediante la escritura y es por eso que la propia escritura también se transforma en meras trazas de ella misma. De ahí su dispersión o diseminación en múltiples márgenes que funcionan como huellas unos de otros.

Con todo, en *Bélgica* y en *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* no sólo se realiza un movimiento literario y fílmico simétrico en cuanto a la estructura, la conexión impregna incluso implícitamente el trasunto temático. De algún modo, Maillard es un tío Boonmee que intenta recordar sus vidas pasadas, que procura volver, trazando círculos como espirales, a sus vivencias de infancia. Y viceversa: Boonmee recuerda otras vidas y el recuerdo es una forma de regreso, de volver a vivir de nuevo sus vidas anteriores. Boonmee podría haber escrito *Bélgica*. Maillard podría haber sido el protagonista del film tailandés.

Pero aún hay más. *Bélgica* surge a partir de una nota al margen de otro libro de la autora, *Husos*. En concreto, el texto que funciona como acicate es la nota 61, en la que Maillard explica el método de recuperación del gozo del que luego se sirve en *Bélgica*. Así pues, este diario es una nota al margen de una nota al margen: el origen de la escritura se pierde en los bordes y en sus cadenas de remisiones. Como también sucede en *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas*. Apichatpong cita la historia que desarrolla en este film en una película suya anterior, *Tropical Malady*. En ésta, el relato funciona como una narración marginal acoplada a la principal, esto es, como una nota. Tanto *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* como *Bélgica* son, por tanto, notas al margen de otras notas al margen<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Apichatpong Weerasethakul lleva a cabo un giro extremo y fiero en el film rodado justo después de *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* y que hasta la fecha es su última película. En *Mekong Hotel* (2012), que no ha sido estrenada ni editada en DVD en España (cuenta, eso sí, con una edición francesa), el cineasta se inspira en una historia escrita para otra película que jamás rodó por falta de financiación: *Ecstasy Garden*. Apichatpong filma una historia que es un guiño, una nota, una segregación de una película que no existe. Si *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* es la nota de una nota, *Mekong Hotel* es la nota ¿de qué?, ¿de una nota fantasma? La ausencia de origen, de una narración que abrace y explique a la otra se pone en rabiosa evidencia. *Mekong Hotel* señala la orfandad como signo estético de nuestra época; señala que el origen de las palabras y de las imágenes es la repetición de un elemento original que jamás ha existido. ¿En su próximo diario Maillard incurrirá en un juego estructural simétrico? Habrá que esperar.

En la escritura de Chantal Maillard los desdoblamientos activan un proceso por el que la palabra declina en nota lingüística y por el que el lenguaje se constituye como una red de relaciones metafóricas: resonancias, remisiones, repeticiones, citas: un texto. Paralelamente, en la filmografía de Apichatpong Weerasethakul los reflejos de forma sugieren reinterpretar el sentido de la imagen como nota visual y entender el cine como un mapa de metáforas y una urdimbre. Parece, llegados a este punto, que no hay duda: la escritura de Maillard y el cine de Apichatpong ofrecen estéticas ritmadas, reflejadas, fantasmas, también, una de otra. Las confluencias se perciben, incluso, en los caminos de formación de ambos artistas. Apichatpong estudió cine en Chicago y luego regresó a Tailandia, donde ha filmado todas sus películas. Maillard viajó a India para especializarse en filosofía y estética orientales, pero todos sus libros se ubican en el marco de la literatura española contemporánea. Estas trayectorias cruzadas conllevan que tanto el cineasta como la escritora ocupen lugares muy parecidos en sus respectivos contextos artísticos. Apichatpong para la filmografía tailandesa y Maillard para la literatura española son animales extraños, extranjeros, desnaturalizados de su propia tradición. La particularidad de ambas obras radica en la mezcla, una *metáfora* de culturas: ni Occidente ni Oriente, sino lo que queda en medio, lo que las une y separa. Estética, por tanto, de la re-interpretación de préstamos, la re-presentación (volver a presentar bajo coordenadas propias) de otras tradiciones. Estética, a fin de cuentas, fantasma: hacer aparecer de nuevo, decir lo mismo pero de otro modo, repetir con diferencias.

Lejos del nihilismo que la repetición supone en ciertas manifestaciones artísticas, decantando así la posmodernidad hacia discursos del fin (por ejemplo, el fin del discurso cinematográfico en *El caballo de Turín* de Béla Tarr o el fin del discurso literario en *4.48 Psicosis* de Sarah Kane, entre otras obras que se podrían citar), Apichatpong y Maillard recogen una actitud posmoderna que pronostica el fin de la narración clásica pero que al mismo tiempo se abre hacia un terreno de búsqueda. Buscar para decir y dar sentido, otro sentido. Buscar en la repetición, en la diferencia en la repetición, otra epistemología. Buscar, como sostiene Barthes en *El Imperio de los signos*:

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y, sin embargo, no comprenderla: percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad; conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva, las

imposibilidades de la nuestra; aprender la sistemática de lo inconcebible; deshacer nuestro “real” bajo el efecto de otras escenas, de otras sintaxis; descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, trasladar su topología; en una palabra, descender a lo intraducible, sentir su sacudida sin amortiguarla jamás, hasta que en nosotros (...) se estremezca y se tambaleen los derechos de la lengua paterna, la que nos viene de nuestros padres y que nos convierte, a su vez, en padres y propietarios de una cultura que precisamente la historia ha transformado en “naturaleza”. (...) Estos ejercicios de una gramática aberrante tendrían al menos la ventaja de hacer que la sospecha recayera sobre la propia ideología de nuestra palabra. (2007a: 14)

La búsqueda de una lengua desdoblada, por tanto metafórica y fantasmal, aberrante (del latín *aberrare*: extraviarse, perderse, recorrer un camino cuyo final se posterga indefinidamente) para encontrar nuevos sentidos es la tarea que se proponen la escritura de Chantal Maillard y el cine de Apichatpong Weerasethakul.

## 5.2. *El poema del hambre en La tierra prometida*

En *Contra el arte y otras imposturas*, Maillard escribe:

Tal vez sea preciso callar. No añadir más palabras a las ya expandidas. O tal vez urdir otro inicio. Decir, por ejemplo:

En el principio era el Hambre. Y el Hambre creó a los seres para poder saciarse. Y el Hambre era la muerte, para los seres. Inventaron remedios, buscaron curarse, pero el Hambre dijo odiaos y luchad unos contra otros, para poder saciarse. Y el Hambre introdujo el hambre en los seres, y los seres se mataban entre sí, por causa del hambre. Y el hambre era la muerte, para los seres<sup>37</sup>.

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.

Luego, como un personaje de Beckett, atender al balbuceo, como mucho. 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. (2009e: 156)

---

<sup>37</sup> Este párrafo aparece, también, en la nota 15 de *Husos* (2006a: 29-30).

El poema del hambre, que para Chantal Maillard debería ser la poesía de nuestro tiempo, traza el hueco de *una religión invertida*: no une anudando sino deshaciendo lazos. Propone reconocernos en lo que no hay y en lo que tampoco había. Desde la orfandad que compartimos nos convoca: “saber que la condición de fragilidad nos pertenece a todos y que el cuidado mutuo es el único que puede hacernos sobrellevarla entre todos. El poema, al ser entonado, tiene la capacidad de despertarnos a ello” (en Borra, Giordani y Gómez, 2010: 13). Ésta es la compasión de *Hilos y Cual*, también la de *La tierra prometida*, que como la autora explica en *Diarios indios* “nace más de la fiereza que del dulce y decadente apiadarse de la burguesía cristiana, pues, lejos de ser una modalidad del enternecimiento, arranca de la advertencia del dolor ineludible y del mal de existir”<sup>38</sup> (2005a: 13).

Lejos de apuntar a una metafísica externa más allá de las palabras, lejos de buscar el virtuosismo de una lengua sobrecargada por virguerías técnicas y métricas de orfebre, el poema del hambre, el poema hoy, para Maillard, debería ser un refugio, un cobijo, un pequeño nido momentáneo, fugaz y caduco, tejido por la retórica mínima inherente al lenguaje en cuanto sistema representacional. El poema, así entendido, no se erige entonces como una obra artística. Crece, por el contrario, como un gesto concreto y funcional. Chantal Maillard se propone recuperar el sentido del arte antes de su institucionalización, el sentido, por tanto, homeopático, curativo, mágico, cohesionador e incluso mítico del poema: ser un flujo comunicativo, un gesto del que brota la compasión como vínculo entre las personas. En este contexto, el artista en cuanto individuo creador queda relegado por una voz que se entiende neutra, colectiva y, por ello, corporal y orgánica: como un grito. La identidad de la voz, en un grito, se diluye. Un grito puede ser la voz de cualquiera. Por eso, la voz que grita desde el poema del hambre, es decir, la renovación de la palabra poética o más bien la recuperación del sentido del arte tradicional en la palabra poética contemporánea que defiende Maillard,

---

<sup>38</sup> Imprescindible recordar aquí la voz que ha cantado este modo (y desde este modo) de entender el gesto compasivo: Barbara y *Le mal de vivre*: “Ça ne prévient pas, ça arrive / ça vient de loin / ça c'est promené de rive en rive / la gueule en coin / et puis un matin, au réveil / c'est presque rien / mais c'est là, ça vous ensommeille / au creux des reins. / Le mal de vivre / le mal de vivre / qu'il faut bien vivre / vaille que vivre. / On peut le mettre en bandoulière / ou comme un bijou à la main / comme une fleur en boutonnière / ou juste à la pointe du sein / c'est pas forcément la misère / c'est pas Valmy, c'est pas Verdun / mais c'est des larmes aux paupières / au jour qui meurt, au jour qui vient. / Le mal de vivre / le mal de vivre / qu'il faut bien vivre / vaille que vivre. / Qu'on soit de Rome ou d'Amérique / qu'on soit de Londres ou de Pékin / qu'on soit d'Égypte ou bien d'Afrique / ou de la porte Saint-Martin / on fait tous la même prière / on fait tous le même chemin / qu'il est long lorsqu'il faut le faire / avec son mal au creux des reins”. Casualmente –o no tanto– esta canción aparece citada en el fragmento 159 de *Filosofía en los días críticos* (2001b: 118).

implica finalmente el empeño por salvar la distancia entre el lenguaje y la realidad, entre el arte y la vida. De ahí que la escritura de la poeta española –como hemos visto a propósito de otros libros– trate de romper los límites conceptuales, sintácticos y gramaticales del lenguaje para concederle una dimensión corporal, metamórfica, viva y cambiante. Las palabras son metáforas o cuerpos abiertos en constante relación con otros cuerpos o, lo que es lo mismo, signos que atravesando distintos contextos y marcos comunicativos adquieren significados provisionales y transitorios, acordes a la situación fugitiva que los crea. El hambre hace de la palabra movimiento: pintura viva y sentido vivo. Trata de efectuar en el lenguaje un giro en contra del propio lenguaje, agrietando la esencia racional que la tradición platónica y judeocristiana le ha concedido. La escritura de Maillard es una reacción estética, social y política frente al paradigma occidental en el que surge. Uñas que arañan la propia piel. El poema del hambre que Maillard procura decir convierte su escritura en palabra sin yo y compasiva, desdoblada y repetida, finalmente, aliteraria y gestual. En *La tierra prometida* estos aspectos –que ya han aparecido en libros anteriores de la autora– alcanzan un grado extremo.

En 2009, Maillard publicó *La tierra prometida*, un libro formado por un único poema torrencial que se extiende durante más de ochenta páginas, sin pausas ni puntuación. La escritura se articula mediante una yuxtaposición de adverbios que se repiten y entre cuyas series de iteraciones se intercalan, escritos en tinta roja, nombres de animales en peligro de extinción. La autora denuncia una situación alarmante y catastrófica: cada año miles de animales mueren, desapareciendo las especies a las que pertenecen, víctimas de otros animales, los humanos y nuestro modo de vida antropocéntrico e insostenible. Maillard advierte y denuncia que, en un sistema donde la subsistencia de todos los seres vivos está íntimamente relacionada, como las arterias, venas y capilares de un único organismo, la desaparición de una especie es una fisura, una herida, el inicio de la desaparición de otras especies y, por tanto, el principio de nuestra propia desaparición.

El poema empieza así:

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 tal vez aún apenas sea posible nunca  
musaraña tal vez aún apenas sea posible  
nunca tal vez aún apenas sea posible nunca (2009c: 7)

Teniendo en cuenta este particular inicio, la retahíla de versos que caen repetidos y que se extienden así hasta el final del poema, quizá cabría preguntarse: ¿es *La tierra prometida* un poemario, sigue siendo su escritura la de un poema? Para mí la respuesta es evidente: no. Pese a tener forma de libro y una disposición en verso, su escritura desborda el concepto de género poético. Es imposible efectuar una lectura individual y en silencio de *La tierra prometida*, como es habitual hacer hoy con los libros de poesía. Por el contrario, su escritura no pide ya ser leída sino ser dicha y pronunciada en voz alta o, lo que es lo mismo, ser encarnada, interpretada y escenificada. *La tierra prometida*, por todo esto, casi podría considerarse una apuesta performativa alejada de los cauces literarios aunque, sin embargo, próxima a los dispositivos del arte contemporáneo e, incluso, a los de la antigua poesía oral o litúrgica.

En este marco se debe entender la ausencia de un sujeto en la escritura y el surgimiento de una voz compasiva. Maillard no habla en *La tierra prometida*. No encadena sentimientos ni pensamientos atribuidos a su subjetividad. Precisamente, se deshace de ella, desaparece su yo en el ritmo y la cadencia del lenguaje. De hecho, es muy sintomática la falta de verbos en primera persona. Como ya sucedía en *Hilos*, en este poemario tampoco encontramos verbos conjugados desde un sujeto. Y si no hay ningún verbo pronunciado desde un yo, tampoco hay yo. Maillard escribe, pero su escritura ya no se sostiene en los verbos sino en los adverbios. Y el adverbio, etimológicamente, es lo que va hacia el verbo, lo que está antes del verbo (el *logos*) y lo matiza, modifica, cambia y transgrede. Así pues, la lengua adverbial de Maillard conlleva, en primer lugar, la deconstrucción gramatical del sujeto y, en segundo lugar, la desestabilización del sentido puesto que el matiz de los adverbios rasga el significado y la integridad conceptual. En un poema de *Hilos*, Maillard ya había escrito: “lo más importante es el Casi. Para / descompensar. Para imperfeccionar. / Y que algo se mueva.” (2007: 88). El *casi* es una brecha. El adverbio es un agujero por donde se abisman los conceptos, los sentidos heredados y cerrados para así poder decir otra vez, decir de otro modo el mundo que, al pronunciarlo, construimos. A este respecto, afirma Maillard en una entrevista:

El virtuoso es un artista cuyo arte consiste en engordar al *mí* en detrimento del *nos* que el buen poeta ha de cultivar dentro de sí. Sus composiciones son deposiciones de yo. El poema es otra cosa. Es un oído atento. A lo otro que hay en lo que se percibe. Lo percibido anterior a su formulación. Para formularlo de nuevo, qué duda cabe, pero con sólo el in-dicio, lo in-decible por decir apenas sugerido. Pasar entre las formas como un animal entre la hierba, quedando tan sólo la fragancia en su pelaje. Una fragancia es un ritmo, un color, una vibración en curso. Por lo que a mí respecta, aspiro a ser humilde aprendiz de ese animal. Llegar al poema como quien vuelve de caminar por el monte con la chaqueta mojada, y la pone en el fuego y humea, y aspira ese humo. ¿Qué palabras serían ésas? (en Borra, Giordani y Gómez, 2010: 2)

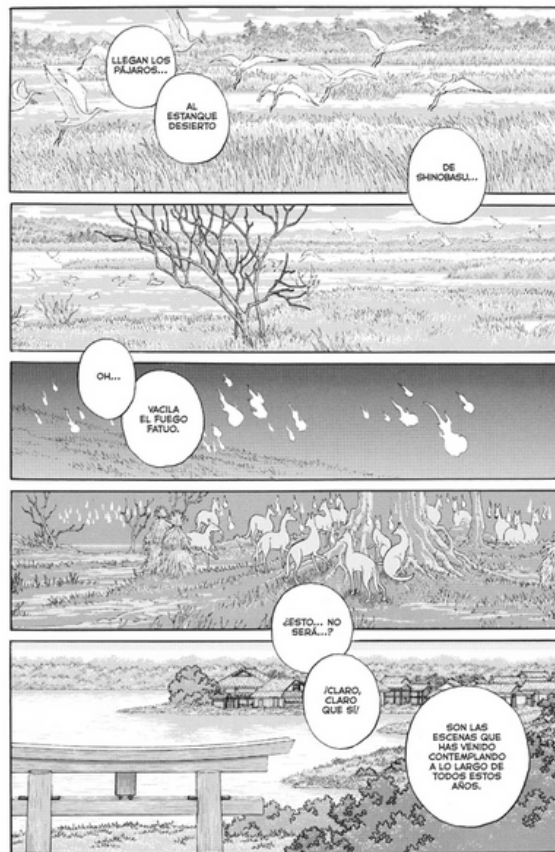
¿Qué palabras serían esas? Casi-palabras o balbuceo, el que nació en *Husos*. El balbuceo casi-articula, casi-dice, casi-calla, casi-gime: grita despacio. El balbuceo es casi-lenguaje y, por ello, casi-animal. El balbuceo es ir con la palabra hacia el animal. Y eso hace precisamente Maillard en *La tierra prometida* de forma todavía más abrupta que en libros anteriores. Balbucea, animaliza su voz, rebaja el *logos* del lenguaje consiguiendo una lengua apenas racional y discursiva; por el contrario, agrietada, rota, sonora, corporal en su musicalidad, vibratoria. Y mediante esa tensión musical y corpórea se identifica con los animales que aparecen, ya que sólo menguando la presencia del sujeto se puede convertir la palabra en un tamiz, un catalizador, un abrevadero, un espacio de confluencia. La escritura, entonces, funciona como una inmensa metáfora, un lugar donde las cosas se encuentran y se tocan, perdiendo su identidad. La escritura o la voz de Maillard en *La tierra prometida* es una membrana, un gesto empático y compasivo. Comparte, justo por eso, un parecido poderoso, en intención, con los haikus. Esta relación, a propósito de la compasión, entre la obra de Maillard y el haiku japonés fue abordada en las páginas dedicadas al poema *Escribir*. Tan sólo añadiré aquí otra referencia que me parece oportuna teniendo en cuenta la temática de *La tierra prometida*. Y es que este poema presenta una curiosa similitud con el manga japonés *Furari* de Jiro Taniguchi.

*Furari*, que en japonés significa “de improviso” o “sin rumbo”, relata la historia de Tadataka Ino, un comerciante y cartógrafo del siglo XVIII que confeccionó el primer mapa preciso de Japón tras más de quince años de trabajo. Ino daba larguísimas caminatas contando sus pasos. Este método de trabajo le permitió convertirse en un observador privilegiado del Japón de la época, así como de las más nimias situaciones cotidianas. Por eso, en el manga, Jiro Taniguchi hace de Ino un perfecto espectador de haikus vivos, escenas minúsculas en las que el personaje se identifica con alguno de los

protagonistas, abandonando momentáneamente su personalidad para sentir a través de los otros, conociendo así sus sensaciones y recuerdos. El gesto de Ino destila una rotunda compasión. Además, y curiosamente, suele identificarse con plantas o animales. En una de las escenas más hermosas del cómic, el cartógrafo está sentado en un prado de cerezos en flor junto a su mujer. Y de pronto:







Ino, por un momento, es el cerezo. Ve lo que él ha visto. Siente lo que él ha sentido. Del mismo modo, en *La tierra prometida*, Maillard, mediante un gesto compasivo idéntico, se encarna en los animales que aparecen en el poema. Este salto hacia el otro, los otros con los que formamos el mundo, entronca no únicamente con la estética zen del haiku, también con lo que en India fue considerado el estado emocional por excelencia del poeta: *karuna*. En un artículo incluido en *El crimen perfecto*, uno de los primeros libros que Maillard dedicó a la estética india, la autora se ocupa del sentido de *karuna* y desvela su importancia en la poesía india a través del mito de Vālmīki:

Cuenta Vālmīki, en la primera parte del *Rāmāyana* (*Bālākanda*, II), que, yendo por la orilla de un río, se encontró con una pareja de pájaros *krauñca* apareándose en la rama de un árbol. En ese instante uno de ellos, el macho, cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito desolado y terrible. Aquel grito penetró en el corazón de Vālmīki, quien experimentó (o así lo creyó) el mismo dolor, la misma desesperación que provocara el grito del ave. Hasta tal punto se halló lleno de compasión, que el dolor estalló en sus labios en forma de poema. La expresión mediata de tan intenso padecer brotó ritmada, y así fue, según relata el mismo Vālmīki, como surgió en él la expresión poética. El desbordamiento emocional

producido mediante empatía había hallado camino en la palabra poética, unión de *logos* y musicalidad. (1993: 85)

Desde esta perspectiva, la poesía sería el resultado lingüístico de un ejercicio de desidentificación con uno mismo, un descentramiento, una práctica de marginación del yo para atender a lo otro, no lo otro divino sino lo otro que hay en uno, lo otro que somos: el vínculo entre nosotros: y en el *entre* yace lo sagrado. El poeta es, entonces, un casi-yo descentrado, marginado y oblicuo, como su decir.

Maillard, de este modo, y como he sugerido antes, en *La tierra prometida* no utiliza la escritura para mostrar ni su personalidad ni su identidad ni su singularidad como creadora. Maillard es Vālmīki y es Tadataka Ino. Oye el grito de los animales que mueren y habla desde sí misma por ellos, dejándose atravesar. Recoge su dolor para proyectarlo en la escritura y conseguir así que todos los que nos acerquemos al texto nos sintamos identificados con ese mismo dolor. Como la autora explica en el prólogo: “Este poema circular es a la vez un manifiesto y un memorial. También es una letanía inscrita en un rosario o molinillo de plegarias. Una letanía es un conjuro. Un gesto de la palabra. Quienes la repiten concentran en ella su voluntad, su energía” (2009c: 4).

Así pues, *La tierra prometida* espera del lector, más allá de la habitual lectura, su implicación, su entrega, que nos dejemos desaparecer en la voz común al decir y pronunciar el poema, que nosotros también depongamos el *mí* para hablar desde el *nos*. No es algo distinto a la malla que colectivamente se teje en un ritual. O incluso a la atención, la energía que todos los asistentes proyectan sobre el escenario en un concierto. *La tierra prometida* procura esa misma experiencia de comunidad. Lo que Jean-Luc Nancy llamó *ser singular plural*:

*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una co-esencia, o el *ser-con* –el ser-con-varios– apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más bien, el *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en el ser-con es el “con” lo que da el ser, sin añadirse. [...] Entonces, no el ser en primera instancia, luego una adición del con, sino el con en el seno del ser. [...] Hablo de compasión: pero no se trata de una piedad que se conmoviera a sí misma y que se nutriese de sí. Con-pasión: es el contagio, el contacto de

ser los unos con los otros en este tumulto. Ni altruismo, ni identificación: la sacudida de la brutal contigüidad. (2006: 46 y 12)

Íntimamente relacionada con la compasión de la palabra, interviene la repetición en la escritura de *La tierra prometida*. La iteración salvaje, como si de un mantra se tratara, es un mecanismo para congrega un cauce común de experiencia, una estrategia para concentrar la energía de aquellos que leen y pronuncian el poema. Progresivamente, repetir y volver a repetir los versos idénticos hace de la voz un instrumento, en un sentido doble. Por un parte, sentimos que la voz casi deja de articular palabras y es ya el sonido, la melodía de un instrumento, una canción, un encantamiento. Palabra que, al repetir, hace realidad, construye lo que dice. Y, al mismo tiempo, la voz es un vehículo, un instrumento de unión. La repetición en *La tierra prometida* consigue que el lenguaje, tal como quería Artaud:

Vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida. (1999: 158)

El paralelismo estructural, así como otras figuras de repetición propias de los himnos sumerios, babilónicos u órficos, propias también de libros rituales como el *Libro de los muertos* egipcio o, incluso, de los conjuros encontrados en papiros griegos del s. I a.C.<sup>39</sup>, en definitiva, las marcas de repetición de la antigua tradición oral litúrgica y

---

<sup>39</sup> En un himno babilónico dedicado a la diosa Ishtar, podemos leer:

¡Que tu corazón esté en reposo, que tu alma se calme,  
que el Señor Anu, el grande, suavice tu corazón,  
que el Señor, la montaña grande, Bel, calme tu alma!  
¡Oh diosa, soberana de los cielos, que tu corazón (esté en reposo);  
Señora, reina del cielo, que tu alma (se calme);  
Señora, reina del Eanna, que tu corazón (esté en reposo);  
Señora, reina de Uruk, que tu alma (se calme);  
Señora, reina de Zabab, que tú corazón (esté en reposo);  
Señora, reina de Khurshagkamma, que tu alma (se calme);  
Señora, reina del Eturkalama, que tu corazón (esté en reposo);  
Señora, reina de Babilonia, que tu alma (se calme);  
Señora, mi reina, oh Nana, que tu corazón (esté en reposo);  
reina de la casa, reina de los cielos, que tu alma (se calme)! (1990: 40-42)

mágica son llevadas a un límite extremo en el poema de Maillard. La función es la misma. Y, sin embargo, no es la misma. No puede serlo. Recuperar el sentido del arte antes del Arte no equivale a escribir como si la historia del Arte no hubiera sucedido, como si la estética no se hubiera inventado. Maillard es consciente de que el lenguaje es al fin y al cabo una forma de representación. Lo sabe desde *Matar a Platón*. También es consciente y admite la muerte de la Esencia y entiende que el origen es siempre un desplazamiento. La repetición, entonces, ya no es para ella, como tampoco lo es para otros autores posmodernos, el doble o copia de un origen irrecuperable sino la consecuencia retórica constitutiva de nuestro sistema cognitivo. De ahí que la repetición en *La tierra prometida* no sea la huella de una palabra velada, un reflejo o sombra, un modo indirecto de nombrar aquello esencial, por definición innombrable, como sucede en algunos textos litúrgicos tradicionales. La repetición es el modo de convocar y de hacer surgir lo que compartimos y somos entre todos. Lo sagrado es la compasión. Y por la repetición podemos llevar al límite las palabras, conseguir así que pierdan sentido, que pierdan su identidad, nuestra identidad, y que otro sentido surja, otra manera de comprender y comprendernos: como parte de todo. En *Hilos*, Maillard ya había escrito:

Di Infinito. Repítelo. No dejes  
de decirlo, hasta que pierda  
sentido la palabra infinito y  
te encuentres en el vértigo  
desprovisto de pértiga.

Entonces di Infinito. Pronúncialo.  
Pronúncialo de nuevo,  
despacio, con voluntad de sentido.  
Como al principio del mundo o  
del poema.  
Para volver. En superficie  
por un tiempo.

---

Y en uno de los conjuros recogidos en papiros griegos, encontramos esta serie de vocales repetidas. Su pronunciación en voz alta, junto a la realización de unas prácticas que vienen detalladas en el papiro, concede a aquel que lleve a cabo el ritual un *demon* asesor y protector:

a	ō ō ō ō ō ō	
e e	y y y y y	
ē ē ē	o o o o o	
iii	iii	
o o o o o	ē ē ē	
y y y y y	e e	
ō ō ō ō ō ō	a	(1987: 54)

Para hacer el tiempo

brevemente. (2007: 56-57)

La repetición, entonces, en *La tierra prometida*, nos lleva a perder la identidad para ganar presencia colectiva, común y comunitaria. Entender que también somos los animales que matamos. Y, al mismo tiempo, responde al deseo antiguo de los conjuros: repetir y repetir para que algo se cumpla. En este caso, para que no mueran más animales, para que al sentirnos parte de ellos dejemos de matarlos, para que *tal vez aún apenas sea posible* salvarlos.

Este modo de comprender la escritura, como un gesto compasivo y un conjuro, es asombrosamente parecido a lo que Roland Barthes en *El placer del texto* llama “la escritura en alta voz”:

En la Antigüedad, la retórica comprendía una parte que ha sido olvidada, censurada por los comentaristas clásicos: la *actio*, conjunto de recetas específicas para permitir la exteriorización corporal del discurso: se trataba de un “teatro de la expresión”, el orador-comediante “expresando” su indignación, su compasión, etcétera. *La escritura en alta voz* no es expresiva, deja la expresión al feno-texto, al código regular de la comunicación. *La escritura en alta voz* pertenece al geno-texto, a la significancia, es sostenida no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el *tono* de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje y que como la dicción también puede ser la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo (de allí proviene su importancia en los teatros de Extremo Oriente). Considerando los sonidos de la lengua, *la escritura en alta voz* no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar la textura de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. (2007b: 47)

*La tierra prometida*, no hay duda, es “escritura en alta voz”. Un poema convertido en rito pagano y posmoderno. Un gesto de la voz. Un cuerpo sonoro y musical bailando y que nos invita a la danza. ¿Lo oímos?

### 5.3. Polifonías abiertas y la carne tiembla a oscuras (La herida en la lengua)

En marzo de 2015 fue publicado el que hasta ahora es el último poemario de Chantal Maillard. En *La herida en la lengua*, la escritora aúna y superpone dos tipos de estructuras que ya había puesto en práctica en poemarios anteriores. Por un lado, es un libro fractal, puesto que la última parte, “Balbuceos”, funciona como un desdoblamiento de todo lo anterior. Por otro lado, lo que deberíamos considerar la primera parte es, a su vez, un desdoblamiento de varias secciones, en concreto, de ocho: “Adherencias”, “Desprendimiento”, “Polvo de avispas”, “La cereza”, “La aguja/Merodeos”, “Morderse la lengua”, “El desgarró” y “Sidermitas”. Estas ocho partes que conforman la primera están atravesadas por múltiples convocaciones entre sí y asimismo apelan a otros libros previos de la autora<sup>40</sup>. Vayamos desgranando poco a poco todos los tesoros que se esconden en *La herida en la lengua*.

Si consideramos este poemario un libro fractal, deberemos detenernos en las diferencias y las similitudes que distancian a la vez que acercan “Balbuceos” de todos los otros poemas anteriores a esta última sección del libro. La primera semejanza consiste en el tipo de escritura. Todos los poemas previos a “Balbuceos” presentan versos cortos donde, además, en muchos de ellos, se juega con los espacios en blanco y la topografía de las palabras en la página como elementos que contribuyen a la construcción del sentido. En “Balbuceos”, por el contrario, la escritura se acerca a la prosa poética siendo los versos mucho más largos y, en ocasiones, perdiendo incluso la forma de la estrofa para convertirse en párrafos.

Las diferencias en la forma de la escritura entre la primera y la segunda parte del poemario vienen acompañadas por los dos tonos distintos que presentan. En “Balbuceos”, Maillard utiliza una lengua descriptiva y de evidente denuncia política y social. Un poema puede ser, entonces, una lista donde aparecen muchos de los campos de refugiados ahora mismo abiertos en el mundo:

El campo de Kobe, al sudeste de Etiopía.  
Los campos saharauis de Tinduf.  
Los campos de Saklepeha, en Liberia.

---

<sup>40</sup> Debo aclarar que, en puridad, *La herida en la lengua* se divide en tres secciones y así queda recogido en el índice: “La herida en la lengua”, “Sidermitas” y “Balbuceos”. Me permito, pues, la licencia de considerar para mi análisis “Sidermitas” como una parte de la primera sección porque desde el punto de vista de la estructura interna así puede considerarse, constituyendo “Balbuceos” un espejo de todo lo anterior.

Los campos de Bahai, Ereba, Guerida, Forshana, Goz-Beida y Nigrana, Djabal y Goz Amer, en el Chad.  
Los campos de Kibati, Bulengo, Buhimba y Mugunga, en la República congoleña. Los de Mweso y Masisi.  
El campo somalí de Dadaab, al nordeste de Kenia. Los de Hagadera, Ifo, Dagahale, en su frontera.  
El campo de Domeez, en el Kurdistán iraquí.  
El campo sirio de Za'atari, en Jordania. El de Muraiyeb al Fohud y el de Anmar al Hmud.  
La Franja de Gaza.

Mientras tanto Europa, la esclarecida Europa,  
duerme como aquel monje su sueño de  
trescientos años oyendo a un pájaro.  
Otros pájaros, oscuros, habrán de despertarla. (2015: 165)

La escritura constituye casi el tono de un informe. La frialdad no pretende en absoluto el distanciamiento sino que, al contrario, se propone no adornar la crudeza de la realidad social que describe. Esta fiera voluntad política encuentra ecos evidentes con la intención de Maillard en *La tierra prometida*, si bien en este otro libro el objeto de denuncia no eran los campos de refugiados sino los animales en peligro de extinción, como ya vimos. Tanto en uno como en otro caso, no obstante, la autora señala y denuncia el mundo que estamos destruyendo, el dolor que infligimos a otros y a los de nuestra misma especie. De hecho, un poema muy curioso, en este sentido, es el que a continuación transcribo y donde se muestra una posible situación en la que el mundo escaparía de las manos aniquiladoras de los humanos para salvarse. Esto sólo sería posible gracias a los animales:

Pero he aquí que diez  
millones de tigres  
elefantes  
y ballenas  
de aves  
y de lobos de  
reptiles  
diez millones  
por diez  
millones de panteras  
de seres voladores  
animales que duermen  
con los ojos abiertos  
insectos, musarañas  
y grandes paquidermos

diez millones por diez  
millones de hormigas,  
de abejas y de búfalos,  
diez millones de seres  
unidos por un fin  
en la tregua del hambre  
barrieron los humanos  
como si fuese arena  
y empujándoles hasta  
los confines del mundo  
devolvieron  
al caos  
lo que le pertenece.  
(Sobrevivió una anciana.  
Viste la piel de un perro vagabundo.  
Sin luces, balbucea.  
No tiene descendencia.) (2015: 157-158)

La especie humana está destruyendo el mundo. A diferencia de los otros animales y plantas, los humanos nos estamos matando entre nosotros y estamos matando el mundo en el que vivimos y en el que convivimos con otras muchas especies. Esta extraña lógica tan alógica que rige la vida de los humanos es la que Maillard denuncia con toda la contundencia que puede. Sin el menor atisbo de edulcoración. ¿Por qué? Porque estamos abocados a la autoaniquilación si seguimos como hasta ahora:

Por sobrevivir, cualquier animal embiste las paredes de su celda, atraviesa continentes, camina hasta extenuarse, desplaza a otros, se defiende y mata. Ninguno, sin embargo, esclaviza a otro por provecho o diversión, ninguno encarcela a otro para contemplar las piruetas que da tratando de hallar salida. La crueldad no son las fauces del tigre en el cuello de una gacela, no, la crueldad es moral, y la moral es humana. La estupidez también. (2015: 169)

Maillard considera que el mundo sólo merecería la pena ser salvado si la estupidez humana desapareciera. Difícil. Muy difícil:

Desandar lo andado. Aspirar a encontrar un pueblo sabio, un pueblo antiguo, un pueblo elefante, cuya fuerza no estuviese al servicio de la agresión, la conquista o el poder, que tan sólo exigiese que se respetara su derecho de paso: el camino sagrado por el que la manada atraviesa los territorios sin dañarlos.

Hallar un pueblo sabio. Desear salvar la tierra si tan sólo se hallase uno. (2015: 175)



¿Y por qué la especie humana ha podido y puede (en presente: ahora, en este instante) perpetrar genocidios, crear campos de desplazados por guerras o construir zoológicos para encerrar y contemplar el sufrimiento de los animales privados de su libertad? Por la lengua:

La lengua tiembla al imaginar cómo se sirvieron de ella nuestras naciones para programar el exterminio de las tribus africanas. Qué palabras justificaron durante el segundo Reich las primeras alambradas y los primeros experimentos étnicos con los pueblos nama y herero. Con qué discursos celebraron los belgas la usurpación de los territorios congoleños y la masacre de su gente. Qué silencios encubrieron las mutilaciones, las torturas y vejaciones que infligieron los británicos a kikuyus y masáis y qué argucias emplearon para desplazarlos en masa de Kenia y de Tanzania. [...] La lengua inventa expresiones, lugares comunes: “genocidio”, “exterminio”, “masacre”, “desastre” para disimular en el concepto lo que de ella se desborda.

La lengua falsea. La lengua miente.

[...] También la lengua tiritita. (2015: 151-153)

La lengua sangra. Está herida. Hemos heredado una lengua herida y manchada de sangre. Tenemos en nuestras manos un mundo que estamos matando y en el que nos estamos matando. ¿Detendremos esto, nuestra propia muerte y la de las especies de animales y plantas que viven con nosotros?

La lengua herida de Maillard ante el mundo y frente al daño que nos hacemos los unos a los otros sólo puede ser una lengua balbuciente. Lo que hasta ahora en su escritura estaba relacionado, sobre todo, con el cuestionamiento de los conceptos teleológicos (especialmente en *Husos e Hilos*) ahora también señala los conceptos que han servido para *normalizar* los asesinatos perpetrados contra pueblos, animales y plantas. Los que todavía, cada día, en las guerras abiertas, en las desigualdades sociales abiertas, en los hospitales, en los desahucios o en el mar Mediterráneo siguen sucediendo.

Ante esto, la compasión es la única salida para salvarnos. La compasión que, muchas veces, es considerada un acto de locura:

En una de las que serían sus últimas noches de libertad, Friedrich Nietzsche sale de su alojamiento en el número 20 de la calle Milano. Es enero en Turín, y hace frío. Aprieta el nudo de la bufanda en torno al cuello de su abrigo. Va a cruzar la calle cuando, ante él, un caballo se desploma. El cochero, impaciente, lacera a latigazos el lomo del animal, que no puede

tirar de la carga. El filósofo corre hacia él, se abraza a su cuello y, llorando, le pide perdón en nombre de la humanidad. La Historia considera este episodio como uno de los síntomas de su locura. (2015: 145)

Volvemos locos o compasivos. Eso o dejar que el sistema siga matando, también, en nuestro nombre. Nos siga matando. Decir, denunciar, gritar, arrancarnos la lengua: balbucir para salvar.

El balbuceo es el vínculo que presentan los poemas de la segunda parte con los de la primera, si bien es cierto que en estos últimos la lengua rota no cobra una dimensión social, política y compasiva sino íntima y subjetiva. El dolor por la pérdida de un hijo, el dolor físico del cuerpo o el dolor de la mente y sus trampas son los temas más frecuentes en los poemas de la primera sección. Aquí la herida no es la herida por los otros sino la que surge al decir la propia experiencia. Porque la experiencia, finalmente, es y acontece en el decir, en su representación lingüística. La herida íntima, por tanto, se encuentra en las palabras que utilizamos para contarnos a nosotros mismos esas vivencias.

Los poemas de la primera parte que, a su vez se dividen en ocho secciones, comparten numerosas semejanzas con otros poemas aparecidos en libros anteriores de Maillard. Por ejemplo, en la sección titulada “Adherencias” leemos:

Entre la carne  
líquida  
a tientes  
Hurgar –jugos–  
a oscuras no / la  
claridad

Ver / Hilos antiguos  
reteniendo  
atrás  
el cenagal

(La más antigua)  
(Esa) conciencia  
–¿conciencia?–  
atención tal vez  
la más antigua

–los muelles de un  
camastro  
tras la pared vecina–

Inter-ferencia  
Reintegro a lo percibido  
la mediatez del aire  
Constatar / el alma  
entre  
los huesos

Agradecer  
la tregua. (2015: 15-16)

La referencia a los “hilos” teje un puente indiscutible entre este poema y el poemario *Hilos*, así como la profusión de preguntas y de guiones, dos marcas propias del poemario de 2007. Pero este no es el único caso de ecos. En otros poemas de *La herida en la lengua* se detectan imantaciones de *Hilos* e, incluso, de *Husos*:

Prestado siempre el equilibrio.  
(El) hilo o cable tenso por encima  
nunca colmado del abismo.

Vieja metáfora el abismo,  
servible aún.  
Tensar la cuerda pues.  
Sólo eso  
al levantarse. (2015: 17)

Con todo, las convocatorias a *Husos* son más evidentes en otra sección del poemario, la titulada “La aguja/Merodeos”:

El mí es aquello que se pliega  
y también es el pliegue y el plegar.

Fuera del mí ¿quién anda?  
¿Quién me despierta sin voz?

Fuera del mí  
la lengua retrocede. (2015: 75)

Esta reflexión a propósito de la naturaleza insólita del observador es muy similar a algunas ya aparecidas en el diario de 2006. Los paralelismos con *Husos* incluso se hacen explícitos cuando la escritura de *La herida en la lengua* menciona estos particulares cubículos que han servido a Maillard para tejer una topografía de la conciencia:

Péndulo. Vaivén que nos sostiene  
en equilibrio entre los husos.  
El mí es la constante de sus variaciones. (2015: 63)

Por último, como en el diario, el yo sufre un proceso exhaustivo de deconstrucción:

Oídme. Hablo  
de cosas muy concretas.  
Hace tiempo me atrajo la eufonía  
confortante de las palabras su  
cadencia y el brillo  
impertinente del espíritu –¿espíritu?–  
en la cuerda floja de la nada.  
Fui de aquéllos.  
Fortalecí el ansia de saber porque el yo  
se refuerza sabiendo y  
quería ser más.  
Pero al fin sigue siendo nada  
el yo bajo el decir.

Os hablo de cosas muy concretas.  
Quien habla es lo de menos. (2015: 81)

Además de estas convocaciones, aparece también un extraño y curioso espejo entre una de las secciones de la primera parte de *La herida en la lengua*, la titulada “Sidermitas”, y *Cual*. Los sidermitas, como el personaje de la segunda parte de *Hilos*, son seres compasivos y sin identidad. A diferencia de *Cual*, sin embargo, éstos no parecen ser humanos. De hecho, en su nombre se oculta una relación etimológica con la palabra sideral, así que quizá se podría entender que se trata de seres que vienen de las estrellas. Por otro lado, también se establece un puente con el vocablo dermis. Los sidermitas serían seres venidos de las estrellas y cuyo sentido de la percepción privilegiado es el tacto, el contacto con los otros. Estos seres no humanos desconocen la capacidad de destrucción de los terrestres. En uno de los poemas, se les advierte precisamente de esto:

Cuídate, sidermita, de la estirpe del  
hombre. Desprovistos de instinto  
transforman en creencia lo que la  
lengua dicta. De entre sus dos  
orígenes uno lo han perdido, el otro  
les confunde.

Cuídate, sidermita, de la estirpe del  
hombre. No controlan

la medida del fuego. (2015: 131)

Con todo, los sidermitas no parecen haber guardado tampoco su estado de inocencia.  
Por eso:

No debisteis alzaros.  
Erguida, la loba no puede defenderse.  
Mira: tus crías bambolean  
colgadas de tus pezones fríos.

No debiste aceptar el don de la palabra.  
Ven, sidermita, vuelve  
a tragarte la lengua. (2015: 125)

Esta aparente humanización de los sidermitas es lo que se intuye como causa de una guerra o una masacre entre ellos. Los poemas no son nada explícitos; muy al contrario, la pretensión de Maillard es contar desde una visión sesgada y rota:

“Aprieta”, le dijeron.           Apretar  
era   retraer el índice  
sobre el cerco suave del acero  
hasta vencer su resistencia.

Apretó.

Fue la dulzura del acero, lo juro, su  
pulida           dulzura.

¿Por qué gritaba aquella gente?  
¿Por qué ese alboroto  
de piernas y de sangre? (2015: 117)

¿Es un sidermita el que aprieta y mata a los de su especie? ¿Es un humano el que los aniquila? ¿Es un humano que mata a otros humanos y lo explica a los sidermitas para que ellos no caigan en los mismos errores? No hay una explicación unívoca. Maillard, en esta sección, construye un mito agrietado, herido, como la lengua que lo dice. A diferencia de *Cual*, la voz de los poemas de “Sidermitas” es mucho más ambigua. No se sabe si es un sidermita quien habla o alguien que quiere prevenirlos o, tal vez, una voz que funciona como un membrana entre el mundo de los sidermitas y el mundo humano,

una voz que habita entre dos conciencias. Esta confusión, este punto de vista cambiante y difuso concede a los poemas una voz muy particular que Maillard no había explorado hasta ahora.

Con todo, el último poema de “Sidermitas” conecta con otros textos de Maillard al considerar como única salida posible la ausencia de conciencia, un estado anterior al logos:

Ex-  
cedida. De su propia  
niebla-aliento  
  
sin atributo salvo  
la fuerza seminal. Astucia  
para la permanencia  
en este cuadrilátero  
o cuadratura  
del abismo

(siempre interior el combate.  
Dentro del uno despreciado  
en cada cual de sus fragmentos)

Atraída por el ruido el  
imperfecto sistema de resonancia  
cae  
y luego se derrama  
por  
todos los orificios el

herrumbroso hospedaje-cuerpo  
por siempre condenado – a qué  
juegos – desde la gran ceguera  
del comienzo

Conciencia des  
prendida.

Al hombro / Su aleteo. (2015: 141-142)

Los sidermitas y Cual. Cual y los sidermitas. Esta sección de *La herida en la lengua* funciona como un eje entre los poemas anteriores de la primera parte, los balbuceos de acontecimientos íntimos, y la última sección, los balbuceos que denuncian la compasión arrasada, la herida aún abierta esperándonos para temblar.

## LA URDIMBRE TEJIÉNDOSE TODAVÍA

En *Cómo funciona el cerebro*, Francisco Mora recoge estas palabras de los neurólogos Edelman y Tononi que explican, así, la estructura cerebral humana:

Imagínese un cuarteto de cuerda muy peculiar (e incluso extraño) en el que cada músico (cada neurona) tocara improvisando sobre ideas que se le ocurren y otras intuiciones que le vienen de sí mismo, y también, al mismo tiempo tocando basándose en toda clase de señales sensoriales que le vienen del medio ambiente. En tanto que no hay ninguna instrumentación conjunta, cada músico aportaría sus propios tonos característicos, que inicialmente no estarían coordinados con los de los otros músicos del cuarteto. Ahora imagínese que los cuerpos, brazos y piernas de los músicos están conectados entre sí por una miríada de hilos muy finos de tal suerte que sus movimientos y acciones son rápidamente comunicados entre ellos adelante y atrás a través de las señales que proporcionan los cambios de tensión de los hilos que los conectan, marcando simultáneamente los tiempos de actuación de cada músico. Las señales que instantáneamente conectan a los cuatro músicos darían lugar a una correlación de los sonidos que emiten sus instrumentos; y así frente a los esfuerzos y sonidos independientes hechos por cada músico emergerían sonidos nuevos, más cohesionados y más integrados. Este proceso de correlación también alteraría la próxima acción de cada músico y de esta forma el proceso se repartiría pero emergiendo nuevos tonos que incluso serían todavía más correlacionados. Aun cuando no habría ningún director que dirigiera o coordinara el grupo y cada músico seguiría manteniendo su estilo y su papel, la producción de los músicos en su conjunto tendería a ser más integrada y más coordinada, y tal integración tendería hacia un tipo de música mutuamente coherente que cada músico tocando solo no puede producir. (2007: 179-180).

Y Paul Davies, en *El universo desbocado*, afirma:

El espacio elástico puede usarse para explicar la expansión del Universo como un alargamiento de la estructura misma del espacio. Para ayudar a visualizar esta idea extraña, es útil pensar en una analogía donde el espacio, en lugar de ser tridimensional, se representa mediante una hoja bidimensional o superficie, tal como la de un globo esférico. La superficie del globo representa el Universo, y está cubierto de puntos que representan las galaxias. Es importante recordar que ni el volumen interior del globo, ni la región fuera de él, son parte del Universo; únicamente la misma membrana de goma representa el espacio. Igual que el espacio real, la superficie de goma está curvada y, si hinchamos el globo, la membrana se estira o expansiona de la misma forma que lo hace el Universo. En este modelo queda claro que el Universo no tiene centro ni borde: *no* es una bola de galaxias explotando hacia fuera desde un centro común, mientras que sus regiones exteriores están alejándose hacia el espacio vacío de más allá. Por

el contrario, las galaxias están distribuidas por todo el espacio con una densidad uniforme. (1988: 17-19).

Tanto la analogía del cuarteto musical que Edelman y Tononi utilizan para explicar las relaciones que mantienen entre sí las neuronas cerebrales como la metáfora del globo para ilustrar lo que las últimas teorías astrofísicas sostienen acerca de la expansión del universo evocan, a fin de cuentas, una misma imagen: la red. La obra de Chantal Maillard se puede entender como un cuarteto musical de letras o un globo de palabras. O lo que es lo mismo: la obra de Maillard es como un cerebro, como el cosmos: una inmensa urdimbre tejiéndose.

Las estrategias literarias que permiten hablar de una estructura reticular de su obra son el desdoblamiento y la repetición. Estos mecanismos articulan la gran mayoría de libros de la autora convirtiéndolos en libros fractales, es decir, libros divididos en dos partes. Esta división díptica toma complejidad conforme la escritura de Maillard avanza.

En los primeros libros de la autora (*Poemas a mi muerte*, *Conjurios*, *Lógica borrosa y Benarés*), el desdoblamiento y la repetición generan dos partes o secciones que se ocupan de un mismo tema enfocándolo desde perspectivas distintas. Cada sección funciona como un espejo de la otra.

A partir de *Matar a Platón* esta sencilla estructura empleada hasta el momento se complica. El poemario con el que Maillard obtuvo el Premio Nacional de Poesía tiene dos partes que funcionan como ecos. El tema del acontecimiento es la bisagra. Pero, con todo, la repetición toma una forma novedosa en los subtítulos de la primera parte convirtiendo la estructura ya no en un espejo doble sino en una espiral infinita, un aleph borgiano, un cuadro de Lombardi, un secuencia de Godard, donde finalmente lo que acontece es la propia escritura.

En *Husos*, el desdoblamiento y la repetición transforman los poemas y los subtítulos de *Matar a Platón* en la escritura principal y las notas al margen. Ambos mecanismos se alían con la metáfora para desestabilizar por contacto y contagio el estatuto y la jerarquía de los registros escriturarios. El juego de espejos entre los “husos” y las notas al margen acaba señalando que tanto una escritura como otra se retroalimentan surgiendo ambas del seno de su opuesta. Esta dependencia y autonomía entre las dos escrituras, el desdoblamiento y la malla de repeticiones que borbotean, llevan a desmontar la idea de origen y copia. En *Husos*, no hay una escritura que sea el germen de la otra, son simultáneas, co-existen, se necesitan para ser, puesto que su esencia es



metafórica, es decir, son lo que entre una y otra se genera, el punto de encuentro, lo que surge en medio. El sentido se aloja en el desplazamiento que se abre en la cadena de constantes metáforas, en ese hueco de sacudidas de la espiral.

En *Hilos*, las estructuras desdobladas se multiplican. Por una parte, el poemario se divide en dos secciones que abordan un mismo asunto; más bien, una misma pregunta: cómo decir después de pulverizar la retórica del lenguaje. De la sacudida de la primera parte, surge la poética puesta en práctica de *Cual*, la segunda sección. Con todo, en cada una de las mitades que articulan el libro, rebrotan pliegues que alimentan otros desdoblamientos. En la primera parte, las composiciones se expanden tejiendo redes complejas y extensas donde las piezas sintácticas y lingüísticas adoptan, por un lado, la forma fractal y desdoblada de las esculturas de Gego o las instalaciones de Chiharu Shiota y, por otro, las variaciones sonoras de la escritura de Beckett o de la música atonal de Feldman. Los poemas de *Hilos* son telarañas y, como tales, se desdoblan también, se miran como en un espejo, absorben en su red otras obras de otras artes.

En *Cual*, el personaje que vertebra los poemas realiza un particular giro de desdoblamiento. Su identidad individual se borra. Habita una identidad común. Para ello, para dejar de ser uno mismo y ser lo que de común todos tenemos, es necesario trazar un movimiento por el que el yo se doble, sea un doble, una multiplicación de dobles. El yo se desdobra en otros, el cuerpo se convierte en un campo abierto, expuesto, transitado, neutro, comunal. Asimismo, *Cual*, por efecto de imantación, traza lazos con otros cuales, es decir, con otros seres aparecidos de la mano de otros autores y en otras manifestaciones artísticas que también procuran una particular desaparición de la subjetividad. El personaje de *Film* de Beckett es un obvio desdoblamiento de *Cual*. No una cita: un desplazamiento. Imágenes casi idénticas pero nunca repetidas.

La voz neutra, corporal, orgánica, desdobladísima del personaje de la segunda parte de *Hilos* se prolonga, radicalizándose, en un libro extremo: *La tierra prometida*. Este poemario se articula mediante una serie de adverbios que se repiten construyendo distintas cadenas de iteraciones entre las que se inmiscuyen nombres de animales en peligro de extinción. La repetición radical es la marca de un gesto compasivo. Repetir sirve aquí, como en un conjuro, para conseguir, con la energía y la fuerza de la voz, que algo surja, que algo se haga realidad: que dejen de morir animales, que dejemos de matarlos. *La tierra prometida*, más que un poemario, es una apuesta performativa, un movimiento de la escritura convertida en gesto de la voz, voz corporal, cuerpo de la voz, gesto, voz, cuerpo común y en voz alta. Un grito que, como la herida de *Escribir*,

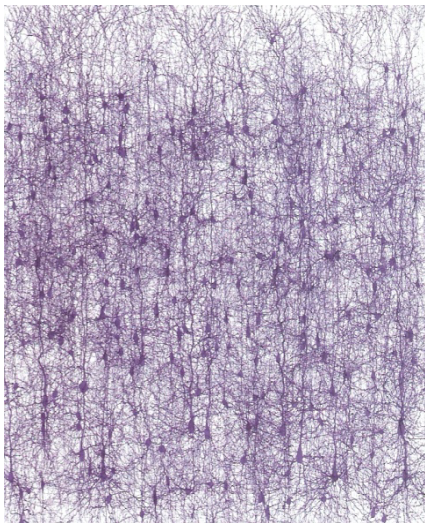
pronuncia el dolor que compartimos. El mismo dolor que Maillard muestra también en *La herida en la lengua*, un poemario fractal y desdoblado, de dos partes y múltiples partes, que desde el balbuceo y la lengua dolida y rota nos arroja a la cara el dolor de los otros, nuestro propio dolor.

Frente al poema largo, torrencial y sin partes, pero profusamente repetido y desdoblado por la estructura de los versos de *La tierra prometida, Bélgica* –como *La herida en la lengua*– supone un vuelco en la trayectoria de libros fractales de Maillard. En *Bélgica*, las partes y las secciones se multiplican generando una explosión de márgenes de la escritura. Esta abundancia excesiva viene condicionada por la temática del diario. Maillard viaja al país donde vivió durante su infancia y trata de recuperar escenas, momentos, instantes de esa época, cuando todavía el lenguaje no estaba del todo arraigado. Trata, no tanto de acumular recuerdos, sino sensaciones, el estado mental de la infancia, su consciencia-niña. Pero la autora procura rescatar ese estado pre-lingüístico desde su adultez, por tanto, desde un sistema cognitivo aferrado ya a los conceptos. ¿Cómo lograrlo? Ahí surgen, entonces, los desdoblamientos, los múltiples tonos de la escritura y las fotografías, intentos de decir mediante un sistema cognitivo conceptual y lingüístico un estado anterior. Nada sencillo. Por eso, más que decir, Maillard sugiere; señala de innumerables formas, tantas como márgenes se despliegan y desdoblan en el cuaderno.

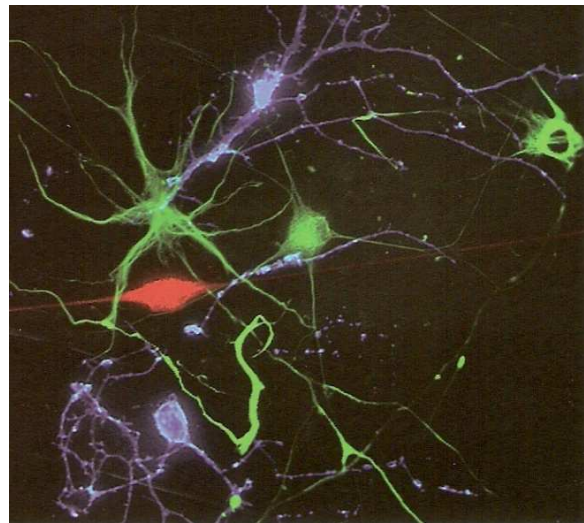
El objetivo del primer capítulo de esta investigación no era otro que mostrar la estructura doble y fractal que muchos de los libros de Chantal Maillard, independientemente del género literario en el que se enmarcan, han tomado. El análisis de estas obras ha demostrado, además, que el desdoblamiento y la repetición han desarrollado formas de articulación distintas y más complejas que señalan dos aspectos fundamentales de la obra entera de Maillard.

Por una parte, los desdoblamientos funcionan como convocatorias entre los poemarios, los ensayos y los diarios, tejiendo un manto en el que cada uno de los libros es una hebra del inmenso tapiz. Las relaciones entre los libros no son unidireccionales. Es posible descubrir diversos itinerarios, un cúmulo infinito de rutas como infinitas son las lecturas y lectores que se pueden aproximar a la malla y, así, construirla añadiendo una nueva sutura. Como un red, la escritura de Maillard sigue creciendo, no sólo porque su obra esté abierta y la autora siga escribiendo nuevos libros, sino también y

especialmente porque los desdoblamientos generan una posibilidad de reflejos que incluso escapa a la escritura y se ubica en el campo del lector, el intérprete de caminos. La urdimbre que es la obra de Maillard conduce a otra característica íntimamente relacionada. Los ecos infinitos hacen difícil seguir entendiendo la propuesta literaria de la autora como un conjunto de libros. Más bien son una extensa e ilimitada escritura que teje lazos y escribe nudos. A cada lazo y a cada nudo lo llamamos libro. Son autónomos pero rabiosamente dependientes unos de otros. Su lectura, por ello, permite las idas y venidas que al lector se le antojen. Y, justo por eso, el sentido no se construye en un sentido único, pautado y cerrado. La escritura de Maillard, en cada nueva lazada, apunta hacia atrás y hacia adelante. Viene alimentada por un lazo anterior y es el impulso que genera otro nudo. La escritura de Maillard es espiral y su significado, el sentido que las palabras cobran, es, por tanto, espiral también: se relaciona con los contextos anteriores y con los que prefigura. En el desplazamiento de esta espiral se debe buscar el sentido. En el espacio que el desdoblamiento abre. La diferencia en la casi repetición es la marca de la estética y la ética de la escritura de Chantal Maillard.



Reconstrucción tridimensional digitalizada de las redes neurales (École Polytechnique Fédérale de Lausanne).



Prole de neuroesferas de la zona subventricular de adulto humano (Universidad de California, Universidad Johns Hopkins y Universidad de Valencia).

## **CAPÍTULO 2**

### **El observador**



## PROCESOS MENTALES, CONCIENCIA Y EL INVENTO DEL YO

En las primeras páginas de *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*, el neurocientífico David Eagleman sostiene:

Consideremos la actividad que caracteriza una nación en cualquier momento. Las fábricas están en marcha, las líneas de telecomunicaciones zumban de actividad, las empresas despachan productos. El alcantarillado encauza nuestros desperdicios. Por las grandes extensiones del territorio, la policía persigue a los delincuentes. Se cierran tratos con un apretón de manos. Hay encuentros amorosos. Las secretarias filtran las llamadas, los profesores dan clases, los atletas compiten, los médicos operan, los conductores de autobuses circulan. Puede que desee saber lo que ocurre en cualquier momento en su gran país, pero es imposible que asimile toda la información a la vez. Y aunque pudiera, no le sería de ninguna utilidad. Quiere un resumen. Así que agarra un periódico: no algo denso como el *New York Times*, sino algo más ligero como *USA Today*. No le sorprenderá comprobar que ninguno de los detalles de toda esa actividad figura en el periódico; después de todo, lo que quiere conocer es el resultado. Quiere saber que el Congreso acaba de aprobar una ley impositiva que afecta a su familia, pero el origen detallado de la idea –en la que participan abogados, corporaciones y obstruccionistas– no es especialmente interesante para el resultado. Y desde luego no quiere conocer todos los detalles del abastecimiento alimenticio del país –cómo comen las vacas y cuántas nos comemos–, lo único que quiere es que le adviertan si hay un brote de la enfermedad de las vacas locas. No le importa cuánta basura se produce; lo único que le interesa es si va a acabar en su patio trasero. Poco le importa la instalación eléctrica y la infraestructura de las fábricas; sólo si los trabajadores se ponen en huelga. Eso es lo que le cuentan los periódicos. Su mente consciente es ese periódico. (2014: 15)

La metáfora del periódico permite a Eagleman señalar una idea, en neurología, muy parecida a la que, en astronomía, sostuvieron Giordano Bruno y Galileo Galilei y por la que fueron condenados: igual que la Tierra no es el centro del cosmos, la conciencia y el yo no son el centro de los procesos mentales. Charles Scott Sherrington, pionero de la neurociencia entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, observó que, cuando cogía un papel, sus músculos, nervios y tendones respondían a su demanda, pero ignoraba por completo cómo lo hacían. Su cerebro mandaba la orden pero no era consciente de los movimientos, los micro-procesos físicos que su cuerpo seguía acertadamente hasta sostener el papel. En *Cosmos*, Carl Sagan menciona un caso muy similar:

El proceso necesario para comerse una manzana es inmensamente complicado. De hecho, si tuviese que sintetizar todas mis enzimas, si tuviera que recordar y dirigir *conscientemente* todos los pasos necesarios para sacar energía de la comida, probablemente moriría de hambre. (1982: 276)

Nuestro estómago digiere todo cuanto ingerimos sin preguntarnos. Los procesos químicos que se activan para hacer la digestión de una simple manzana ocuparían, si los transcribiéramos, aproximadamente un millar de volúmenes de libros, una biblioteca que nuestro cerebro conoce pero que, sin embargo, no aprende de manera consciente. Sabemos digerir una manzana. *¿Quién sabe digerirla? ¿Yo? Yo sin yo* sabe digerir una manzana, es decir, el vasto conocimiento que recibimos genéticamente. Y de ese conocimiento, como apuntaba Eagleman, nos llegan a la conciencia –a eso que habla y dice yo– tan sólo los titulares. La manzana nos ha sentado bien.

*¿Qué es la conciencia entonces? ¿Qué es ese constructo mental pequeño, descentrado, apartado de las grandes actividades del cerebro y que ni siquiera tiene acceso a ellas pero con el que sin embargo nos identificamos? ¿Para qué sirve el yo si el yo es sólo una parte arrabalera de la masa gris?*

La génesis de la conciencia es un misterio sin resolver. De hecho, algunos filósofos y neurocientíficos ponen en duda que sea posible articular una teoría plausible de la mente, puesto que para ello sería necesario salir de la mente para poder observarla desde fuera. *¿Carecemos, entonces, de la capacidad mental para desentrañar qué es la conciencia? Es probable. Con todo, y pese a esta terrible intuición, sus entresijos constituyen una incógnita desconcertante que desde la filosofía y la ciencia se ha procurado abordar en incontables ocasiones. Uno de estos intentos ha sido el protagonizado por el físico teórico Michio Kaku, quien sostiene:*

*La humana es una forma específica de conciencia que crea un modelo del mundo y después simula su evolución en el tiempo, evaluando el pasado para simular el futuro. Esto requiere evaluar múltiples bucles de retroalimentación y mediar entre ellos para así poder tomar una decisión con el fin de alcanzar un objetivo. (2014: 76)*

Kaku argumenta que la diferencia entre la conciencia humana y la de otros animales es la capacidad de aquélla para predecir el futuro como estrategia de supervivencia, ya que la finalidad “de realizar estas simulaciones es evaluar distintas posibilidades y así tomar la mejor decisión para cumplir un objetivo” (Kaku, 2014: 78).

Esta definición, no obstante, no desvela el enigma del sujeto. ¿Cómo surge el yo en el complejo sistema de conexiones neuronales al que llamamos mente? Según el doctor Todd Heatherton, la sensación mental del yo surge en el interior de la corteza prefrontal, una zona ubicada en el lóbulo frontal del cerebro que rige y controla el pensamiento racional y donde se evalúa la información procedente de los sentidos para determinar las acciones futuras (Kaku, 2014: 91). En el marco de la conciencia entendida como una facultad espaciotemporal, concretamente, como una habilidad de anticipación, la autoconciencia o yo, es decir, la capacidad que nos hace ser conscientes de que tenemos conciencia, sirve para aplicar cualquiera de nuestras anticipaciones a nosotros mismos. Como sostiene Llinás, el yo es un proceso estructurador, ya que:

Une, en una fracción de tiempo, los componentes fracturados de la realidad externa e interna en un único constructo que es lo que nosotros llamamos “el sí mismo”. Es una invención conveniente y tremendamente útil por parte del cerebro. Hay unión (entre el mundo interno y el externo) luego soy. (En Mora, 2007: 185)

Con todo, el yo no sólo une las sensaciones del mundo externo con las del mundo interno que las percibe, esto es, no sólo nos dice que las percepciones que tenemos *son nuestras*, sino que también es una sensación mental que funciona como una cadena de continuidad entre las múltiples micro-percepciones y transiciones mentales. Percibimos el mundo de manera caleidoscópica, a través de muchos focos perceptivos que entran en conflicto para crear una única idea del mundo. El yo sintetiza los retazos haciéndonos creer que nuestras sensaciones son un *continuum*. Percibimos la realidad fragmentariamente y, sin embargo, tenemos la sensación de que hay un yo unificado y cohesionado que, además, unifica y cohesiona todas las actividades mentales. Pero el yo no controla esas sensaciones, es una sensación más. ¿Por qué, entonces, si “es como un diminuto polizón en un transatlántico, se lleva los laureles del viaje sin reconocer la inmensa obra de ingeniería que hay debajo” (Eagleman, 2014: 13)?

Michael Gazzaniga explica un interesantísimo experimento que realizó con pacientes con cerebro dividido, es decir, personas cuyos dos hemisferios cerebrales carecen de conexión debido a una lesión en el cuerpo caloso. Gazzaniga enseñaba a estos pacientes, durante tan sólo unos segundos, la palabra “plátano”. Únicamente la mostraba al hemisferio derecho de su cerebro. El hemisferio izquierdo, el dominante y el que además controla las capacidades lingüísticas, carecía por completo de esta información.



A continuación, le pedía al paciente que dibujase algo con la mano izquierda, controlada por el hemisferio derecho que sí había visto la palabra “plátano”. En cuanto la figura de la fruta aparecía, Gazzaniga preguntaba al enfermo por qué había dibujado un plátano. El paciente, en lugar de mostrar su sorpresa, puesto que su capacidad lingüística alojada en el hemisferio izquierdo no había visto la palabra “plátano” y, por tanto, ignoraba el motivo por el cual se encontraba ese dibujo sobre el papel, siempre respondía cualquier cosa, componía un argumento para justificar esa aparición. La mente se negaba a admitir que no sabía el motivo por el cual había hecho algo que escapaba a su propia comprensión. Gazzaniga dedujo, entonces, que el hemisferio izquierdo trataba siempre de encontrar o hasta de inventar una excusa para dar respuesta a la incógnita del dibujo (Kaku, 2014: 92). De esta voluntad irrefrenable del hemisferio izquierdo por dar sentido a todo cuanto se percibe surge el yo. En palabras de Michio Kaku:

Aunque la conciencia es un mosaico de tendencias en tensión, y a menudo contradictorias, el hemisferio izquierdo ignora las inconsistencias y llena los vacíos evidentes para proporcionarnos una sensación continua de un único “yo”. En otras palabras, el hemisferio izquierdo busca continuamente excusas, algunas de ellas disparatadas y absurdas, para que el mundo tenga sentido. Se pregunta constantemente “¿por qué?” y se inventa excusas, aunque la pregunta no tenga respuesta. (2014: 93)

Kaku y Gazzaniga formulan una posible hipótesis para explicar el invento del yo. Chantal Maillard, desde la literatura, una vertiente de la escritura poco acostumbrada a estos temas, se ha ocupado de esta penetrante pregunta que ha obsesionado a la ciencia moderna: ¿qué es el sujeto?, ¿*qué* habla cuando *yo* hablo?

El gesto literario de Maillard, paralelo en intención a la neurociencia de las últimas décadas, atraviesa toda la obra de la autora. La trayectoria literaria de Chantal Maillard se puede entender como un recorrido del observador, la particular figura que el sujeto dibuja en su escritura. El observador se toma a sí mismo como objeto de su observación. Es un yo que sale de sí para verse, desentrañarse y conocerse. Es dos a la vez. Un ser repetido y desdoblado. El laboratorio predilecto de la autora para estos experimentos del sujeto es su escritura diarística y, contrariamente a lo esperable, los préstamos que sobre estas cuestiones toma no proceden de los actuales avances científicos sino sobre todo de ciertas corrientes de pensamiento oriental que, como veremos, abordaron estas cuestiones muchos siglos antes de que la ciencia y la filosofía occidentales se preguntaran por la mente, la conciencia y el yo.

## EL OJO EN LA MENTE

Escribir, para Chantal Maillard, es un método de sondeo y una estrategia de acercamiento a la voz que se dice mientras dice. Se decante en cualquiera de los géneros o registros literarios, su escritura toma siempre el pulso de un movimiento de escisión por el que el sujeto de la enunciación se toma a sí mismo como objeto del enunciado provocando un curioso vuelco *reflexivo*. Escriba lo que escriba, Maillard escribe siempre *auto-ensayos* o escenografías del yo, y de ahí que su obra pueda ser considerada una teoría del conocimiento declinada en rastrear las topografías del sujeto.

Esta aventura epistemológica toma su hechura más pronunciada en los diarios, surgidos como reacción ante la presunción de objetividad del plural mayestático habitual en los ensayos y artículos filosóficos. Maillard, al situar el pensamiento en otro marco de escritura, el diarístico, contagia a la palabra de tiempo y espacio, la contextualiza, poniendo de manifiesto el punto de vista desde el que es pronunciada. Es a fin de cuentas un ejercicio de honestidad escrituraria, puesto que restituye al decir filosófico algo que, aunque oculto, nunca le pudo ser extirpado: la subjetividad.

Subvertir la fórmula impersonal que bajo esta instancia de lenguaje aduce la *verdad* y considerar el yo como único reducto verosímil para el conocimiento implica acabar con el sujeto trascendente y necesariamente con el sentido unívoco de su palabra. En estas otras coordenadas, la filosofía –ya vuelta literatura– se convierte en una *conversación* cuyos interlocutores no deben dárselas de autoridades sino más bien de intérpretes sagazmente entrenados en la tarea de la suspicacia analítica. Por eso, cuando la escritura pasa de la tercera a la primera persona del singular, ocurre otro desplazamiento también retórico y lingüístico: el sujeto, consciente de que su decir es subjetivo, deja de cuestionarse acerca de *lo que las cosas son* para poner el interrogante en *cómo sus sentidos conciben lo que las cosas van siendo*. El foco de interés se traslada del mundo al aparato sensitivo que capta el mundo, al aparato que subjetivamente emite juicios acerca del mundo. En los diarios de Chantal Maillard, desbancar la objetividad filosófica conlleva el surgimiento del observador, que es el nombre que recibe una particular representación del sujeto en vías de *desujetivización*.

El propósito de este capítulo es analizar cómo surge, se forma y evoluciona esta modulación del sujeto en la escritura de Chantal Maillard. Mi objetivo consiste en desvelar las características de este particular yo desdoblado y repetido y, así, averiguar sus confluencias con otras propuestas artísticas y filosóficas. Asimismo, me dispongo a

rastrear las transformaciones que el camino retórico del observador ha producido en el lenguaje de la escritura de la autora.

Vimos, en el capítulo anterior, que la gran mayoría de libros de Maillard están organizados siguiendo estructuras de desdoblamiento que, finalmente, permiten entender su escritura como una enorme red todavía creciendo. El observador, en este sentido, nos advierte de que no sólo la estructura de los libros presenta la forma de un desdoblamiento; el sujeto que transita la escritura es, también, una voz desdoblándose.

## **1. En el inicio, antes de la observación**

### *1.1. María Zambrano y las dicotomías por romper*

La figura del observador es la respuesta que Chantal Maillard elabora a lo largo de toda su obra a una pregunta que es el origen de su impulso literario. Este acicate surge en sus primeros trabajos académicos aunque pronto prende su escritura creativa. La búsqueda intelectual y vital que recorre la obra de Maillard nace de la sensación de que el ensayo filosófico no da cuenta de la experiencia, es decir, del yo que escribe. Esta constatación propicia el acercamiento de la autora a la obra de María Zambrano, puesto que encuentra en la pensadora el exponente de un pensamiento integrador que recibe como una solución a sus inquietudes. Maillard no sólo lee y estudia a Zambrano, entabla diálogo con ella, convirtiéndose en una voz asimilada y entreverada a la suya propia. ¿Qué descubre Maillard en la escritura de Zambrano para que la filósofa determine tan decididamente su primera etapa intelectual y poética?

En la década de 1930, María Zambrano inició su labor literaria y con ella llegaron las primeras tentativas de su propuesta renovadora del pensamiento: la razón poética. Esta nueva racionalidad se abre paso en la escritura zambraniana en dos sentidos complementarios: como teoría y como praxis. Se origina como una *hermeneusis* que

crece al tiempo que la obra toma consistencia convirtiéndose, además, en el proceso compositivo de la propia escritura. Zambrano desarrolla las cuestiones teóricas de la razón poética aplicándolas. Hace lo que dice. La razón poética está, ella misma, abordada desde la particular lógica que enuncia. Por eso, Zambrano no dedica un libro concreto para definirla, puesto que no es ya un concepto filosófico que deba ser explicado, clasificado y categorizado sino una actitud, un método de búsqueda, una particular mirada en la que yacen “pasión y razón unidas” (Zambrano, 2002: 22). Así pues, la razón poética es el nombre que recibe un camino, el camino vital e intelectual, ambos cauces imbricados, que construyó y siguió María Zambrano.

En *Claros del bosque*, bajo el significativo epígrafe de “Método”, la pensadora escribe:

Hay que dormirse arriba en la luz.

Hay que despertar abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.

Allá en “los profundos”, en los íferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

Arriba en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se duerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección. (2011: 149)

Zambrano, en este texto, explica el método de la razón poética. ¿Explica? Tantea. A trazos y pinceladas. El lenguaje racionalista no es suficiente. La metáfora y la reiteración surgen entonces como intentos aproximativos. La pensadora se acerca y cerca el significado. Cada palabra es un paso, la huella de un sondeo poético. Zambrano introduce la poesía en su escritura para conseguir un propósito preciso: alcanzar el saber último, un conocimiento escapista del lenguaje filosófico. Y es que María Zambrano, partiendo del racionalismo vitalista de Ortega y Gasset y recuperando el pensamiento pitagórico y gnóstico así como la mística, la cábala y hasta el sufismo, entiende que la filosofía de Occidente, con Platón como primer instigador<sup>41</sup>, ha arraigado en una falsa dicotomía. Considerar compartimentos impermeables pensamiento y vida, conocimiento

---

<sup>41</sup> Zambrano, en *Filosofía y poesía*, acusa directamente a Platón del carácter discursivo y científico, por ello, mermado y precario del pensamiento occidental. Dice: “Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logro del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar «la condenación de la poesía»” (2000: 13-14).

y experiencia, es para ella una fractura impuesta y reduccionista. Estas dos vertientes, el conocimiento analítico y la vivencia plena, la filosofía y la poesía, son para María Zambrano dos modos trenzados que tenemos de aprender e interpretar la realidad. La tarea que se propone entonces consiste en encontrar una voz reconciliadora que devuelva la unidad primordial a la mirada escindida<sup>42</sup>.

En esta búsqueda, este viaje iniciático que Zambrano exige al sujeto, el individuo desciende a *los ínferos* para despertar, es decir, para tomar conciencia de la verdad velada, la verdad esencial, el vínculo primero con el Ser, un vínculo incapaz de ser explicado por la discursividad filosófica. Esta aventura infernal, propia de algunos personajes de la mitología griega como Orfeo o Perséfone, propia también de místicos como san Juan o santa Teresa, tiene como única guía la palabra. En otro de sus libros significativos, *De la aurora*, Zambrano sostiene que “la palabra [...] es [...] revelación” (1986: 123). ¿Pero cualquier palabra es reveladora? Como en un conjuro, no todo sirve. Habrá que encontrar una palabra apta para tocar el misterio, capaz de atravesar el centro y decirlo, adecuada para posarse sobre el secreto y hablar desde ahí. Zambrano considera que esa palabra, no sometida al logos del lenguaje, es la palabra poética. Como explica Enrique Baena a propósito de la escritura zambraniana, “la poesía ha recogido la función, antes reservada a la filosofía, de redimir la queja de lo que clama escondido o sofocado, de lo que gime condenado y no conocemos, es decir, la unidad con que sueña el filósofo solamente se da en la poesía” (2004: 14).

De acuerdo con esto, podemos entender que la pensadora concibe la poesía como un vínculo con lo sagrado, una cuerda que une dos mundos: lo que percibimos y su esencia oculta. Incorporando la palabra poética a la filosófica, Zambrano convierte esta última en un puente, un modo de escritura que como una membrana ensambla el saber racional y el saber intuitivo. La autora desestabiliza el género filosófico, como antes habían hecho Nietzsche o Heidegger y, así, siguiendo la estela de la modernidad, busca y explora una escritura híbrida capaz de dar cuenta de la doble epistemología, intelectual y experiencial, que nos vertebra.

Este camino intermedio o vía integradora de una escritura que discurre entre la filosofía y la poesía conecta con las preocupaciones de Maillard, que incorpora en su propia escritura el sujeto de la razón poética zambraniana, sin duda, la semilla del

---

<sup>42</sup> Remito al lector a los excelentes estudios que sobre este aspecto central de la razón poética han realizado investigadores de la obra zambraniana como Jesús Moreno (2003: 21-28), Carmen Revilla (2005: 83-102), Ana Bungård (2005: 57-61), Jorge Larrosa (1998: 131-138) o Juan Fernando Ortega (1994: 75-77).

observador. Fruto de su interés por Zambrano, que debe ubicarse en un profuso auge y enaltecimiento de la pensadora en el seno de la intelectualidad española de la década de 1980<sup>43</sup>, Maillard publicó dos ensayos dedicados a la razón poética. En el primero, *El Monte Lu en lluvia y niebla* (1990) –un trabajo debutante que acusa también una debutante calidad–, estudia la relación de la pensadora con la categoría de “lo divino” desde tres perspectivas: la poética, la filosófica y la mística. En el segundo, *La creación por la metáfora* (1992), un ensayo deudor de su tesis doctoral<sup>44</sup>, aborda los principios, matices y recovecos de la razón poética zambraniana con la que se identifica de tal manera que hasta dudamos “si Maillard está hablando de Zambrano o de ella misma. Al mismo tiempo, y esto es sumamente interesante en tanto constituye un ejemplo de cómo actúa la «razón poética», Maillard inicia aquí un diálogo con el sujeto-objeto de su estudio que le permite alimentar, como ella misma reconoce, su propia creatividad” (Trueba, 2009a: 396).

Y así queda demostrado en poemarios de esta etapa, como *Hainuwele* o *Poemas a mi muerte*, libros que destilan tales coincidencias con la propuesta de racionalidad zambraniana que pueden entenderse como producciones al abrigo del magisterio de la pensadora. En efecto, las imágenes y recurrencias retóricas que vertebran esta escritura inicial guardan incluso similitudes con la de autores en reconocida sintonía con Zambrano, como José Ángel Valente o Clara Janés, cuya obra ha alimentado la llamada poesía del silencio. Pero contrariamente a ellos, Maillard parte de este caldo teórico para inmediatamente desmarcarse y explorar otras inmediaciones poéticas –por tanto,

---

<sup>43</sup> Cuando Chantal Maillard inicia sus estudios de doctorado dedicando su labor de investigación a la obra de Zambrano (1982-1986), la pensadora malagueña está literalmente de moda. Zambrano es un símbolo que encarna la regeneración de la vida intelectual, social y política de la España de ese momento. En 1981 se le concede el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades y el ayuntamiento de Vélez-Málaga, su ciudad natal, la nombra Hija Predilecta. En diciembre de 1982, la Universidad de Málaga le otorga el título de Doctora Honoris Causa y apenas dos años después, el 20 de noviembre de 1984 –curiosa fecha–, Zambrano regresa definitivamente de su exilio para instalarse en Madrid. En 1985 es nombrada Hija Predilecta de Andalucía y en 1987 se inaugura la fundación que lleva su nombre. Por último, en 1988 se le concede el Premio Cervantes. Independientemente de la calidad filosófica y literaria de su escritura, María Zambrano se convirtió en la figura idónea para evidenciar que el franquismo había sido arrasado. Zambrano: mujer, pensadora, exiliada republicana. Zambrano volvía a España. A otra España. O eso quisieron demostrar el gobierno y las instituciones. Por eso, se escogió con tanto tino la fecha de su regreso (un 20-N). Por eso, también, los premios y condecoraciones por parte del Estado se sucedieron sin tregua. No quiero decir con esto que la obra de Zambrano no merezca la atención que hasta ese momento, por cuestiones políticas, no se le había prestado. Digo, eso sí, que María Zambrano se construyó como un personaje público, la figura de una intelectual y escritora que encajaba a la perfección con la imagen que en ese momento el país se proponía ofrecer a sus ciudadanos y al exterior.

<sup>44</sup> Maillard, tras diplomarse en Psicología en 1981, comenzó sus estudios doctorales en Filosofía. Investigó la obra de María Zambrano entre 1982 y 1986. A comienzos de 1987 se doctoró por la Universidad de Málaga con una tesis titulada “La razón-poética en la obra de María Zambrano. Su posibilidad y validez epistemológica” (información recogida en Aguirre de Cárcer, 2012: 20).

filosóficas y lingüísticas– que incluso acaban invalidando aquellas que determinaron el punto de partida. ¿Por qué Maillard se separa progresivamente del amparo intelectual de Zambrano? ¿Qué relación guarda este movimiento con el surgimiento definitivo del observador?

## 1.2. Hainuwele o la escritura entre la razón poética y Oriente

*Hainuwele*, un poemario escrito en 1988 aunque publicado en 1990, se puede entender en clave zambranianiana y, al mismo tiempo, hay motivos para sostener que es un primer paso de distanciamiento.

En este poemario, la autora recrea libremente un mito indonesio del que tuvo noticia en *Mito y realidad* de Mircea Eliade y de cuyo libro extrae la cita que encabeza los poemas<sup>45</sup>. *Hainuwele* da voz a un sujeto que, igual que el zambranianiano, se entiende a sí mismo “en busca de su ser, [...] en su hacerse” (Maillard, 1992: 60). Los poemas están escritos desde una presencia femenina –Hainuwele– y dirigidos al Señor de los bosques, una suerte de espíritu panteísta y holístico presente en cada uno de los animales y plantas de la selva en la que vive la muchacha. El Señor de los bosques no es un dios que ha creado el mundo *ex nihilo* sino una forma fenomenológica de entender la divinidad. Está en todas las creaciones del mundo. Y no sólo está: *es* cada una de ellas. Por eso, Hainuwele trata de fundirse con la naturaleza que la rodea para, de este modo, tocar lo divino. Procura desprenderse de su yo para ser en el flujo común de la vida:

El muérdago se enreda en mis tobillos,  
helechos y agavanzas me ciñen las caderas  
y un nenúfar  
se deshoja en el valle dócil  
de mis nalgas.  
Sobre la tierra húmeda me acuesto como un ojo que se cierra  
(tienen mis muslos el sabor del humus en otoño)  
y me hago raíz,  
vegetal crisálida  
aguardando la aurora.  
Sobre mis labios quietos  
lentamente

---

<sup>45</sup> Mircea Eliade dedica varias páginas de *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1991) a la historia de Hainuwele. La cita que utiliza Maillard se encuentra en la p. 112 de esta misma edición.

desova una culebra. (2009b: 41)

La esencia de Hainuwele es precisamente su inconsistencia, su carácter pendular de sí misma a las cosas, su constante devenir las mismas cosas que observa. Este particular viaje que procura la integración del sujeto en los acontecimientos del mundo, por tanto, su desintegración para aparecer en lo otro y ser lo otro, pone en constante crisis los rasgos identitarios del personaje. Hainuwele es un ser precario porque, más que un ser, se deja ser. Su mundo es un universo metamórfico en el que las aventuras transmigratorias tienen como finalidad experimentar en las manifestaciones mundanas la esencia original, representada por el Señor de los bosques. En *Hainuwele*, por todo esto, el sujeto de la escritura es sacrificial, puesto que entrega su identidad y su individualidad para deshacerse en el mundo. No hay estrictamente un sujeto que tome como objeto de observación la realidad, sino un sujeto que se identifica con lo que observa y se funde en ello. La dicotomía desaparece.

Ésta es una de las diferencias de *Hainuwele* con respecto al sujeto de la razón poética. Zambrano entiende que la realidad es el objeto de observación del sujeto que debe, mediante la contemplación, desentrañar la verdad de las cosas y de sí mismo. La observación en Zambrano es pasiva y, además, tiene como objetivo final vislumbrar el ser original y superior del que emanan las cosas. Zambrano acusa a Platón de haber exiliado a la poesía del pensamiento occidental, pero los conceptos de Verdad, Belleza y Bondad, la tríada platónica, son la búsqueda que finalmente persigue la razón poética: alcanzar ya no a decir sino a sugerir (y de ahí el ingrediente poético) el Ser, lo que todos somos bajo lo que aparentamos, el Ser imitado en la copia<sup>46</sup>. Zambrano no pone en cuestión la existencia de un núcleo esencial. Precisamente utiliza la palabra como una pértiga para llegar a ese centro o reducto sagrado. Pese a acusar diferencias, el pensamiento platónico y la razón poética son sistemas metafísicos. Así pues, se podría entender que la propuesta de Zambrano es el resultado de una combinación que aúna el

---

<sup>46</sup> A propósito de la acusación de Zambrano a Platón, la propia Chantal Maillard sostiene: “Si revisáramos los textos platónicos para ver qué tipo de poesía es en realidad aquella a la que Platón dicta sentencia, nos encontraríamos con que no es precisamente la del poeta inspirado (al que Zambrano toma por modelo), la del *entusiasmado* o poseído por el dios (*en-theós*). A este tipo de poesía, Platón la consideraba (*Phedro*) una locura (*manía*) divina similar a la oracular (*mantiké*) o la del enamorado. A la que dicta sentencia es a la poesía imitativa y, concretamente, a aquella poesía épica cuyo máximo representante era Homero. En realidad, a quien Platón quiere desterrar es al propio Homero, que en nada se parecía a un místico” (Maillard, 2005b: 95). Así pues, según Maillard, Zambrano quiere devolver al pensamiento la poesía que Platón le arrebató pero la modalidad poética que la pensadora se propone recuperar nunca fue expulsada. Y es que la poesía inspirada se asienta sobre ideas y conceptos, como lo hace el pensamiento platónico. Como lo hace la razón poética.



concepto platónico y la fenomenología en boga desde principios del siglo XX. La mezcla de ambos ingredientes –esencia (única e inmutable) y existencia (transitoria y accidental)– da como resultado el pensamiento zambraniano.

Por el contrario, bajo la condición dinámica y circunstancial del yo que transita los poemas de *Hainuwele* no subyace el remanente de una esencia, sino un universo modulante en el que no hay entidad estática, de hecho, ni siquiera hay *entidad*, tan sólo una cadena fluida en la que se ensartan las imágenes del yo como en un continuum a-esencial. En *Hainuwele*, Maillard acoge la razón poética pero ofrece una versión heterodoxa de la misma al imprimir esta variante decisiva en la noción del sujeto zambraniano. El giro radica en que, mientras Zambrano aún vislumbra el peso trascendente que la tradición concede a este concepto, Maillard lo desestima porque para ella han dejado de funcionar las coordenadas filosóficas que lo atesoran. En el eje de esta divergencia surgen los desplazamientos que distancian a ambas autoras y que, como apunta Virginia Trueba, “pueden entenderse como los que median entre un pensamiento moderno y un pensamiento posmoderno” (Trueba, 2009a: 385).

Con todo, constatar la brecha no significa determinar la causa (aunque sí intuirlo). ¿A qué se debe este desvío inicial, leve pero irrevocable? ¿Por qué motivo se activa el proceso de alejamiento entre Maillard y Zambrano? En mi opinión, el factor fundamental es la incursión de Chantal Maillard en el pensamiento oriental. La propia autora da cuenta de ello en la nota introductoria a la reedición de *Hainuwele*, un texto breve que no por ello mengua en lucidez. Dice:

Habida cuenta de que el libro se compuso poco después de mi estancia en Benarés, no habría motivo para extrañarse de algunas coincidencias con el pensamiento de la India, acerca del que había estado investigando. No me di cuenta, sin embargo, hasta pasados muchos años, del parecido que guarda el Señor de los bosques con Paśupati, el “Padre de las bestias”, una de las personificaciones del dios Śiva. No descarto que el bosque vibrante del poemario tuviese que ver con aquel ser supremo que el śivaísmo entiende como vibración cósmica, hálito sonoro del que todos los seres son modulaciones<sup>47</sup>. (2009b: 10)

A partir de esta interpretación que la propia Maillard realiza de su poemario, entendemos que *Hainuwele* se nutre de elementos de la cosmología hindú. ¿No podríamos atribuir entonces la *danza metamórfica* que define (desbaratándolo) al sujeto

---

<sup>47</sup> Esta lectura de *Hainuwele* en clave śivaísta también aparece en el fragmento 94 de *Filosofía en los días críticos* (2001b: 64-65).

a la conciencia transformativa que Maillard acogería de los sistemas filosóficos indios? Creo que ahí se esconde el núcleo para comprender la falla que *Hainuwele* abre con respecto al sujeto zambrano y al paradigma que propone la razón poética.

La conciencia transformativa articula la clave que permite superar una de las dicotomías más pertrechadas en el pensamiento occidental, ratificada por Zambrano: la oposición sujeto-objeto, individuo-mundo. La pérdida de identidad y la ganancia de presencia que implica la erradicación de esta dualidad conllevan que el yo –eso que llamamos yo– tan sólo remita a la ilusión de continuidad que enlaza los constantes cambios de estado. Asimismo, queda eliminada la noción de fin o término que el tiempo lineal de la cultura de Occidente concede a la muerte. En el universo cíclico del poemario, las *cosas vivas* y las *cosas muertas* se retroalimentan y confluyen en el mismo gesto. Hainuwele, la voz en primera persona de los versos, observa este proceso y, en tanto que *cosa* ella también, se desintegra en el devenir oficiando su entrega a través de la mirada. En uno de los poemas leemos:

Los ojos amarillos de los pumas ya se han acostumbrado  
a mi presencia.  
Inmóvil y delgado, ha adquirido mi cuerpo  
el tono y la frescura de las enredaderas.  
El silencio –un silencio oscuro y pleno– se esparce  
como la brisa, prepara  
el alba. La hembra está de parto,  
el macho está muriendo.  
Dos jabalinas en su flanco, raíces que se hunden, profundas,  
en la tierra.  
Su cuerpo, apenas árbol, ya casi florece.  
Tan cerca estoy del animal que puedo sentir su aliento  
sobre mi piel desnuda.  
Yo, sombra entre las sombras, secreta y dúctil como el fuego  
que arde dentro de las rocas,  
asisto al nacimiento del cachorro.  
Las nubes se desplazan lentamente  
y el agua de la luna penetra bajo el enramado tibio del cobijo.  
El bosque es una enorme esmeralda.  
En su centro,  
la hembra rasga con su lengua  
el velo de la muerte:  
mientras lame sobre la cría la sangre de su propio cuerpo,  
lame también la sangre coagulada en la herida del macho  
que a su lado agoniza.  
Yo, sombra entre las sombras,  
uno mi lengua a la de la hembra puma.  
Desde mi cabellera resbalan gotas de rocío

sobre el pelaje oscuro de las fieras.  
La sangre sabe a cieno, a parto inextinguible, a nacimiento  
eterno.

Se multiplica el universo en mi boca. (2009b: 101-102)

Me conmueve este poema. Me emociona el acto que describe: Hainuwele lame, junto a la hembra puma, la sangre del macho herido de muerte y la del cachorro que acaba de nacer. No se me ocurre imaginar otra forma más fiera de compasión: “la compasión es un sentimiento fuerte porque supone situarse donde está el otro y con-vivir con él, desde él” (Maillard en Borra, Giordani y Gómez, 2010: 12). Hainuwele *es* a la vez la hembra puma, el macho y el cachorro. La herida de muerte es herida de vida y al revés, puesto que ambas heridas vierten la misma sangre sobre el mundo o el universo que es la boca de Hainuwele.

En el prólogo a la reedición del poemario, Maillard advierte que quizá esta actitud sacrificial de la muchacha –la absoluta pérdida de sí para lograr el encuentro con el Señor de los bosques– es una de las diferencias fundamentales con el mito indonesio y que a su vez acerca más el poemario a la sensibilidad devocional de la India. Y añade: “Estaríamos tentados de hablar de lo que llamamos «mística» [...]. Nos alejaríamos de lo que importa” (2009b: 10). Cuando leí esto, pensé: ¿por qué Chantal Maillard rechaza este apelativo para aludir a *Hainuwele*? ¿Por qué, si cada poema se puede entender como la sugerencia a un viaje *místico*? Creo que la respuesta está precisamente en el sentido que le atribuyamos a *lo místico*. A mi modo de ver, si Maillard desestima este término es porque no quiere conceder al poemario la carga metafísica que subyace en toda expresión mística. En una conferencia pronunciada en 2005 en las Jornadas sobre Mística de Ávila, publicada después en *Las palabras del silencio* (libro que recogía las intervenciones) y como artículo en *Contra el arte*, Maillard sostiene:

El místico cuando habla lo hace para mostrar el camino que siempre es el de la supresión de las diferencias. [...] Habla [...] con símbolos heredados o con otros más personales. El caso es que construye. Es un *poietikós*. Todo metafísico lo es. Y el místico, cuando habla, es un metafísico que se ignora. (2009e: 175)

Por eso, porque la mística es siempre una experiencia cuya formulación lingüística se asienta sobre un sistema metafísico, Maillard desplaza *Hainuwele* hacia otros campos de

significación. La escritora entiende al personaje que transita el poemario, más que como un sujeto encadenado a los gozos y tormentos entusiasmados, como un ser cercano al enmudecimiento, no de la mística, sino de la inocencia animal. Hainuwele es un ser *abestiado*, menguado de conciencia, entregado al gesto previo al trabajo de la razón. No es tanta la distancia que media entre la actitud de la muchacha y la voz de la letanía en *La tierra prometida*. ¿Acaso no podría ser la propia Hainuwele quien pronunciase ese largo lamento veinte años después, aterrada por lo que estamos haciendo con el bosque del que ella misma surgió?

### 1.3. Otro rumbo: la razón estética

En *Hainuwele*, como hemos visto, el sujeto de la escritura desaparece en las cosas que observa y por eso no podemos decir que haya surgido estrictamente todavía la figura del observador. Es un estado previo, anterior a la observación, a la conciencia de observación y anterior, también, a la certeza de que las palabras no *presentan* la realidad sino que necesariamente la *representan*. En *Hainuwele*, Maillard cree en el lenguaje, confía en las palabras para nombrar el mundo. Sin embargo, ha abonado un campo de cultivo que va a implicar la progresiva puesta en duda del lenguaje y la consecuente aparición del observador. Íntimamente relacionado con esto se encuentra el abandono del tutelaje zambraniano.

En 1998, Maillard publica *La razón estética*, una respuesta en clave posmoderna a la razón poética zambraniana que significa la superación definitiva de la etapa de influencia de la pensadora malagueña. Este ensayo, que reúne junto a partes inéditas algunos trabajos ya publicados o que fueron presentados en forma de conferencias, constituye la teorización de las ideas que van a suponer, en los diarios, la aparición del observador.

En uno de los capítulos de *La razón estética* titulado “Un llavero oxidado y una flor de azahar en una taza de té”, Maillard analiza la propuesta de Zambrano y apunta dos modificaciones que, en su opinión, son necesarias aplicar a la razón poética para que ésta se acomode a las necesidades filosóficas contemporáneas. Estos cambios dan como resultado la razón estética, que es el marco teórico que sirve para explicar la escritura de Maillard a partir de este momento:

Dos son los elementos que la conciencia posmoderna le brinda a la razón para que pueda consolidarse como razón estética. El primero es el distanciamiento por la ironía. A la razón-poética le sobra seriedad y le falta ironía para poder construir libremente. Y aún la ironía habrá de desprenderse de esa oculta tragicidad que entraña cuando sopesa el valor de la existencia. La ironía posmoderna se tiñe de una cierta ternura que la vuelve menos hiriente y más estética. Para ello, recibe la ayuda del segundo elemento: la intervención de lo cotidiano: el suceso intempestivo, aparentemente trivial, el gesto o la palabra intrascendente, los ruidos de superficie. Se trata de infiltrar los leves y efímeros trazos de lo cotidiano en el riguroso espesor de aquel mundo heredado, trasladar a una partitura de jazz el punteado de las fugas. (1998a: 147)

Ironía tierna e intrascendencia de superficie. En este momento en que paralelamente a la escritura de *La razón estética* el observador se está gestando, ambas características van a ser fundamentales para su formación. La ironía será uno de los aspectos esenciales que intervendrá en la observación como mecanismo de distanciamiento de la realidad y de desdoblamiento del propio yo. Asimismo, la observación, lejos de entenderse como una búsqueda metafísica, nunca tiene una trascendencia cognitiva en los diarios de Maillard. De hecho, la autora cuestiona constantemente cualquier atisbo epistemológico absolutista.

Necesariamente, entonces, la palabra que exprese esta nueva forma de pensamiento que propone la razón estética no puede incurrir en un sentido axiomático fuerte, es decir, ni en la capacidad de síntesis atemporal ni en la univocidad semántica exclusiva. En su lugar, las proposiciones de la razón estética procuran:

[...] que nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia. Ideas, sí, pero nunca fijas; ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse. (1998a: 150).

La palabra *líquida* –Bauman mediante– que Maillard entiende como vehículo para el paradigma estético que propone implica otro modo de concebir la *realidad*, que ya no será “lo otro que ha de ser aprendido, sino aquello en cuyas confluencias nos vamos creando” (1998a: 12). La autocreación del sujeto que defendía Zambrano se amplía a la autocreación del mundo, el sujeto y el mundo, uno *con* otro, uno *en* otro. María Zambrano entendía la realidad como algo estable que se le desvelaba al sujeto pero que nunca era intervenido por éste. Maillard, por el contrario, desploma esta dicotomía y

comprende que no hay distancia entre fuera y dentro, porque no hay fuera ni dentro en sentido opositivo. Este aspecto determinará más adelante el giro *reflexivo* del observador: observarse a sí mismo significa observar el mundo ya que si el sujeto crea el mundo, ¿qué diferencia hay entre observar el mundo y observar a quien lo observa? Este giro lleva a Maillard a afirmar en *La razón estética*:

La diferencia entre la razón poética y la razón estética podría expresarse de la siguiente manera: mientras la razón-poética (zambraniana) asiste, la razón estética configura, contribuye al ensamblaje. Mientras en la primera la mirada se mantiene al margen, en los lindes del Claro, observando, “teorizando”, en la segunda, la mirada se suma al juego, como un punto más entre los puntos, coincide con las trayectorias, se moldea al ritmo de los seres, palpita con ello perdiendo el extremado reparo que la mantenía alejada de la danza, perdiendo también, y sobre, todo, esa presunción que la caracterizó siempre consolidando al sujeto. (1998a: 148)

El observador va a ser un diestro bailarín en la danza de la realidad que observa y en la que se sabe, él también, una nota musical más, un acorde entrelazado al resto. El observador hace la realidad con su mirada, la construye y no la descubre, al tiempo que se construye también él en el acto de observación. En este sentido, el sujeto –aunque esta palabra ya no es nada conveniente aquí– que requiere la razón estética es la particular mirada que propone el observador.

Pero volvamos atrás un momento. ¿Cómo la palabra consigue ser *líquida*? ¿Bajo qué estrategias retóricas puede conservar su *ritmo* y *resonancia*, captar los movimientos de la red y dejarse modelar en ella? Si el concepto hace del acontecimiento un bloque de materia inmutable, otro modo de expresión es capaz, sin embargo, de recuperar las fluctuaciones de la inmediatez: el poema. La palabra poética que Maillard acaricia como núcleo de su propuesta poco tiene que ver con la poesía –mística, oracular, entusiasmada: la *mantiké* rigurosamente respetada por Platón– que Zambrano salvaguarda. Esta otra expresión poemática que incorpora en su hacer es, más que poesía en el sentido literario y moderno, “aquella actitud interior que lleva al sujeto, mediante una intensa comunión con el objeto que contempla, a captar el cuerpo eterno de ese objeto. No su ser de tiempo, sino la eternidad de su cuerpo, la eternidad *en* el cuerpo” (Maillard, 1998a: 194).

Este modo de comprender la escritura no remite a las intenciones de un ejercicio *arteficioso*, sino a una voluntad de *religamiento*. En este punto Maillard y Zambrano sí parecen coincidir porque la poesía entusiasmada en la que Zambrano piensa también

apunta hacia una dirección cohesionadora, homeopática y ética. El problema surge al comprobar qué entiende una y otra por *religamiento* o por *religioso*, bajo qué inclinaciones conciben el acontecimiento *ético*. Para María Zambrano, un gesto *religioso* se ampara bajo un sistema meta-explicativo que lo articula. *Religioso* es *sagrado* y es *trascendente*: aquello oculto y esencial. Maillard, por el contrario, desvencija cualquier marca de absolutismo ontológico. *Religioso* es *desde-el-margen* y es *oblicuo*:

Una re-velación es simplemente el resultado de la coincidencia de la mirada con alguno de los puntos de sutura del universo, un punto cualquiera en que dos o más trayectorias coinciden: un rayo de sol en el quicio de una puerta, por ejemplo, o una máscara china con una mancha de humedad, o un llavero oxidado y una flor de azahar con una taza de té. Revelar es expresar el misterio, pero el misterio no es nada especial; para penetrar en él sólo se requiere saber permanecer en la actitud silenciosa que preside el hacerse y deshacerse de las cosas en el ámbito natural: aquel en el que todo ensamblaje tiene lugar. (1998a: 148)

Para Maillard, *lo religioso* es un *instante epifánico*, y éste consiste en la posición metafórica que adopta la mirada cuando entra en contacto con alguno de los nudos movedizos que articulan la malla que se teje y se desteje precisamente al tiempo que se *religan*<sup>48</sup> y se desligan estas confluencias (y a este proceso lo llama *realidad*). De nuevo, la distancia que se abre con Zambrano viene ocasionada por interferencias orientales, porque esta idea de *lo sagrado* como algo que se toca, se ve y se escucha, aún más, lo sagrado que “es sagrado cuando se utiliza y precisamente porque se utiliza” (Maillard, 2009e: 245-246), penetra en la obra de la escritora procedente de los sistemas holísticos de las culturas de Asia y especialmente a través de dos expresiones artísticas que estos métodos han inspirado: el haiku y la pintura zen.

---

<sup>48</sup> En *El sacramento del lenguaje*, Agamben estudia una nueva etimología para la palabra religión. En lugar de sostener que proviene de *religare*, señala otra palabra, *relegere*, como origen: “Cuando, proyectando de modo anacrónico un concepto moderno sobre el pasado, se habla hoy de una «religión romana», no se debe olvidar que, según la precisa definición que Cicerón pone en boca del pontífice máximo Cota, ésta no era más que el conjunto de las fórmulas y de las prácticas rituales que debían ser observadas en el *ius divinum* [...]. Por eso podía señalar su etimología (por lo demás compartida por los estudiosos modernos) en el verbo *relegere*, observar escrupulosamente” (Agamben, 2011: 43). Este otro significado todavía concede más sentido al concepto de *lo religioso* aplicado a la escritura de Chantal Maillard, puesto que en tal caso designaría, tal como la autora entiende, el gesto de observar, es decir, leer e interpretar constantemente la red (textual) que la realidad va dibujando.

El haiku, pequeño poema de origen japonés, expresa la atención en la observación, la captura concreta de un movimiento o suceso. Bashô lo define así: “Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” (en Maillard, 1998a: 221). Sus particularidades son principalmente dos: la banalidad y la sugerencia. Ambas operan en un sentido paradójico o inesperado. Si el *haijin* habla en su poema de un acontecimiento baladí es justo para subrayar su misterio, el que guarda lo cotidiano y lo usual, el que esconde incluso aquello que estamos habituados a ver y percibir: “Estoy solo / y un mosquito me está picando” (Santôka, 2007: 94). De ahí que en parte esta mirada rescate la inocencia y el asombro siempre renovado de los niños, al tiempo que traslada lo extraordinario y sobrenatural a lo natural y fenoménico<sup>49</sup>. Asimismo, la sugerencia, rasgo que el haiku comparte con la estética zen de la pintura china, es el único modo honesto de señalar “en las cosas lo que ellas son más allá de lo que percibimos de ellas por costumbre” (Maillard, 1998a: 220). Sugerir significa indicar, insinuar la trayectoria mínima de la energía –el *qi* taoísta (Maillard, 2000: 29-45)– que vertebra una cosa. Esa cosa, en cuanto está relacionada con todas las otras, es imposible de apresar, incluso de comprender bajo un encuadre racionalista. Por eso el haiku no pretende explicar o analizar, esto es, traducir a concepto. Por el contrario, su cometido consiste en esbozar. Decir sin decir del todo es la única forma de salvar la precariedad de la palabra, del mismo modo que sólo “la visión que no reconoce puede llegar a ser visión esencial” (Maillard, 2000: 68).



Wang Wei (699-759). Ilustración sin título. Aparece acompañando uno de los poemas del autor.

<sup>49</sup> En *El Imperio de los signos*, escribe Barthes: “El haiku (el *trazo*) reproduce el gesto indicativo del niño pequeño que muestra con el dedo cualquier cosa (el haiku no tiene acepción de sujeto), diciendo tan sólo: *¡esto!*, con un movimiento tan inmediato (tan privado de toda meditación: la del saber, la del nombre, e incluso la de la posesión) que lo que se designa es la inanidad misma de cualquier clasificación de objeto: *nada en especial*, dice el haiku, conforme al espíritu Zen: el acontecimiento no es nombrable según especie alguna, su especialidad se detiene en seco; como un rizo gracioso, el haiku se enrolla sobre sí mismo, la estela del signo que parece haberse trazado, se borra: nada ha sido adquirido, la piedra de la palabra ha sido arrojada para nada: ni olas ni fluido del sentido” (2007a: 104).



Al dejar incompletas las líneas o las palabras, el espectador de una pintura zen y el lector de un haiku participan del acto creativo, puesto que suturan con su mirada las intermitencias<sup>50</sup>. Por eso, no me parece desatinado aplicar a estas expresiones la designación de *obra abierta* con la que en 1962 Umberto Eco se refirió a aquellas obras cuya estructura no está determinada de forma unívoca desde el inicio<sup>51</sup>. Lo que sobre todo me interesa de esta proposición es que las obras abiertas se pueden entender, según el autor, y por la coyuntura de intersecciones que despliegan, como “«metáforas epistemológicas»” (Eco, 1984: 198). Considerar que una obra de arte es una *metáfora*, es decir, que significa por el mismo proceso hermenéutico que propician las metáforas, supone estimar necesaria una mirada participativa y constructiva que establezca los nexos metafóricos (por tanto, desplazar el *lugar estético* del objeto que se presenta al sujeto que lo contempla) y comprender que el aprendizaje que ofrece la obra-en-tanto-que-metáfora constituye un paradigma que capta y define *estéticamente* el sentido del nuevo objeto (subjetivo) que procura. Danto considera que ésta es la “dimensión cognitiva de la representación metafórica [...], puesto que la cognición tiene que ver con esencias y reducciones”. Y matiza: “Supongo, en la medida que la metaforicidad caracteriza al arte, explica la dimensión cognitiva del arte” (Danto, 2003: 90).

---

<sup>50</sup> Acerca de esta característica de la pintura china, explica John D. Barrow en su libro *El universo como obra de arte*: “Los artistas del Renacimiento desarrollaron las intuiciones geométricas que se requieren para crear una perspectiva tridimensional en una superficie bidimensional, y se unieron a los escultores poniendo al observador en una relación más próxima con las cosas representadas. Pero dicha relación era todavía una relación de separación. La creación de perspectiva elimina al observador de la escena representada dentro del marco, y con ello llega una subjetividad inevitable. Nos quedamos fuera, mirando. Esta separación entre la escena y el observador tiene paralelos en las contemplaciones más abstractas de la relación entre la mente humana y el mundo exterior. Los filósofos europeos, empezando por Descartes, mantenían una división clara entre el observador y lo observado. Nuestra percepción del mundo nos pone en el papel de observadores perfectamente ocultos. Ninguna observación del mundo podía alterar su carácter: el mundo exterior estaba realmente fuera. Pero no todas las culturas reflejaron esta separación entre el perceptor y lo percibido. La pintura paisajística china manifiesta una aproximación comprometida a la relación entre el espacio tridimensional y su representación en dos dimensiones. No introducía perspectiva lineal de la forma que encontramos en Occidente, en la que el punto de vista del observador está situado fuera del cuadro, delante del lienzo. En lugar de ello, en la pintura china el punto de vista se localiza de manera ambigua dentro del paisaje. [...] Así uno se convierte en parte de la escena, igual que el propio artista se siente uno con lo que está representado” (Barrow, 2007: 25-26). Como ejemplo, remito al cuadro de Wang Wei que aparece en la página anterior. Aunque Barrow sólo habla de la inclusión del espectador en el arte pictórico, sus palabras pueden aplicarse perfectamente al haiku. De hecho, estos poemas son como pinturas zen escritas y las pinturas chinas son como haikus dibujados. Además, las imbricaciones de la pintura clásica china con la escritura son evidentes. Sólo hay que fijarse en los cuadros que aparecen en este trabajo. El de Wang Wei es una ilustración que acompaña a uno de sus poemas. Los dos que aparecen en la siguiente página llevan escritos en el mismo lienzo versos explicativos de la escena representada, como era costumbre habitual.

<sup>51</sup> En la página siguiente propongo ejemplos de cuadros que podrían considerarse *obras abiertas*. Por encima de las diferencias, pretendo mostrar los vínculos estéticos que acercan estos cuadros (de Zao Wu-Ki, Fernando Zóbel y Henri Michaux) a las pinturas chinas mostradas para justificar así el apelativo de *obras abiertas* aplicado a estas últimas, pese al anacronismo en que se pueda incurrir.



*Bambúes bajo la brisa*, de Hsu Wei (1521-1593).



*Manzanos salvajes agarrados en las rocas*, de Zhu Da (1626-1705).



*21-14-59*, de Zao Wu-Ki.



*Invierno húmedo* (1982), de F. Zóbel.



*Peinture à l'encre de Chine* (1959), de H. Michaux.

La razón estética, al proponer una comprensión metafórica de la *realidad* (que aprende del haiku y de la pintura zen, por tanto de los sistemas de pensamiento que amparan estas expresiones), sugiere entender dicha realidad como ciertas corrientes posmodernas entienden una obra de arte. En este sentido, la razón estética entra en diálogo con enseñanzas de la sabiduría antigua oriental para equidistarse a las formas actuales de aproximación al arte y a la vida. Como ellas, sustituye verdad por eficacia, metafísica por estética, realidad por ficción, ser por acontecer y, en definitiva, disuelve el pensamiento simbólico –vertical, moderno, zambraniano– en un pensamiento rizomático que se organiza por analogías, acorde a los requerimientos epistemológicos de la contemporaneidad. El sujeto de este pensamiento –irónico, *haikuizado* y metafórico– es el observador que en este mismo momento empieza a asomar en los diarios de Chantal Maillard.

## 2. Los diarios

El género del diario, hoy en día, comporta cierta problemática que exige ser abordada antes de aproximarnos a la propuesta concreta que supone la escritura diarística de Maillard.

De acuerdo con las proposiciones de la posmodernidad filosófica (Derrida, Paul de Man, Genette, Barthes...), el lenguaje es en sí mismo un instrumento de representación y como tal una herramienta de ficcionalización. La escritura, bajo estas consideraciones postestructuralistas, se convierte –en cualquiera de sus disciplinas (poética, filosófica, científica, etc.)– en *literatura*. El sujeto que escribe deja de ser una institución en cuanto Autor –presencia teleológica– y pasa a ser una figura retórica –pliegue gramatical– en el discurso. Es comprensible entonces que en este marco posmoderno la escritura autobiográfica tenga una importancia singular como valiosa fuente de experimentación acerca de los conceptos que, precisamente funcionando como vórtices de su trama, cuestiona: la construcción del sujeto y el estatuto epistemológico del lenguaje. Las

preguntas que incita son: ¿cómo –si el lenguaje es *ficción*– se puede escribir *verdad*? ¿Cómo –con qué garantía– la escritura autobiográfica es *autobiográfica*, es decir, cuenta la *realidad* de un *sujeto*? ¿Acaso no desaparece el grado *autobiográfico* de la escritura en la vorágine de la ficcionalidad del lenguaje? Creo que se puede encontrar una respuesta conciliadora.

Incluso partiendo de la ficción constitutiva del lenguaje, se puede propiciar un conducto de juego escriturario *autobiográfico*, del mismo modo que hablamos de uno poético o novelístico o filosófico. En este sentido, y siendo el lenguaje discurso, encontraríamos ciertos casos de *discurso autobiográfico*. La autobiografía, así entendida, más que una desviación verídica del lenguaje sería un acuerdo particular de lectura. Ésta es la perspectiva que defiende Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*, donde define el género como un contrato de lectura que promueve la identificación del yo-textual con el yo-autor. En palabras de Pozuelo Yvancos:

No se trata de que los hechos contados se parezcan a lo real. El pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido, como reales. [...] Ese pacto, sostenido por esa identidad autor-narrador, y con ese valor de verdad para los hechos narrados, es lo que separa la autobiografía de las ficciones o narraciones con forma autobiográfica, donde se cumplen los demás requisitos, formales, sintácticos y semánticos, pero no el pacto autobiográfico de identidad, suscrito por autor y sus lectores, un contrato de lectura. (1993: 190)

Así pues, el gesto lector cobra un papel imprescindible en la constitución del género de la autobiografía, que se constituye como tal “por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina” (Lejeune, 1994: 60-61). Consiste en leer una ficción *como si* no lo fuera. Los diarios de Maillard deben leerse desde este prisma que propicia la posmodernidad literaria.

Con todo, la escritura de la autora constituye una singularidad dentro de la tradición diarística de la literatura española. Como apunta Nuño Aguirre de Cárcer:

En ningún caso ella se inspira en diarios de otros autores, a los que tome como “modelos” en el sentido de la teoría literaria tradicional. Más bien se apoya en ciertas características retóricas propias del género, como la fragmentariedad compositiva (*dispositio*), la libertad temática (*inventio*) o la combinación de la prosa poética con la reflexión ensayística (*elocutio*) para dar forma a su escritura. (2012: 199-200)

Y es que Maillard es un caso atípico en la literatura diarística porque, a diferencia de la habitual temática tratada, la escritura de la autora no relata hechos cotidianos anclados a fechas, contextos y situaciones precisas. Maillard, en sus diarios, no data las entradas que elabora. Tampoco explica en ellas su vida cotidiana. A veces se cuelan anécdotas o narraciones de hechos ordinarios, pero no es ni mucho menos lo más habitual. En los diarios, Maillard despliega, en red y espiral, su propio pensamiento, el que va tejiendo al ritmo que marca el propio pensar y la escritura que lo capta. Los diarios representan, por esto mismo, un ejemplo evidente de propuesta de trabajo en marcha. La marca constitutiva de la escritura es su imperfección, su situación inacabada, la huella de algo que está creciendo y transformándose. Maillard escribe lo que piensa y la misma escritura es el acicate que impulsa de nuevo al pensamiento a seguir sucediéndose. La escritura registra lo pensado pero también sirve para pensar: una trenza.

Por esto, por esta capacidad de volcar “reflexiones filosóficas abstractas en una escritura concreta, de modo que el lector tiene ante sus ojos la materialización textual de lo que se propugna teóricamente” (Aguirre de Cárcer, 2012: 185-186), los diarios se pueden considerar una particular teoría del conocimiento<sup>52</sup>, donde la observación es el método utilizado. A diferencia de la escritura filosófica, en los diarios el sujeto que habla, dice y piensa está presente en el enunciado. Un diario permite, casi exige, una voz subjetiva que escriba desde la opinión y no desde la certeza. Introducir la presencia del sujeto en la escritura requiere, pues, conceder a lo que se dice un carácter parcial y relativo. Los diarios de Maillard, precisamente por esto, mezclan la voluntad de conocimiento de la filosofía con la humildad de la percepción sesgada e individual de la poesía. Maillard quiere conocer pero sabe que para ello tan sólo cuenta con un sistema cognitivo condicionado por sus limitaciones perceptivas. Conocer, sí, pero sólo aquello que la mente está preparada para conocer. En los diarios de la autora se conjuga un ansia furiosa por saber y una lección de modestia y honestidad por todo lo que quizá nunca alcanzaremos a tocar con la conciencia.

La hibridez poética y filosófica de los diarios de Maillard está en sintonía con la intención integradora que Zambrano perseguía. Ahora bien, la pensadora consideraba el sujeto un ente estable e independiente de la realidad, cuya aventura, por tanto, podía ser

---

<sup>52</sup> En una entrevista, Maillard comenta: “alguna vez he pensado que si alguien, después de mi muerte, editara [...] mis “obras reunidas”, me gustaría que le pusiese de título «Teoría del conocimiento»” (Maillard, en Martínez, 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)).

historiada. La confesión era el género que Zambrano escogía para la razón poética, puesto que implicaba la existencia de un sujeto terminado y cerrado que *confesaba* su camino. Por el contrario, entender, como hace Maillard, que lo que llamamos sujeto crea y a su vez forma parte de la realidad que está articulando conlleva no considerar que ese sujeto va a estar nunca concluido sino en constante evolución y cambio. La confesión deviene diario –apunte fugaz, inacabado y en perpetuo presente– en la razón estética de Maillard. En palabras de Nuño Aguirre de Cárcer:

Maillard busca superar la concepción occidental de yo y ello implica centrarse no en el objeto final sino en el proceso de desarrollo (y no evolución) de ese yo. El mejor género para lograr este propósito es uno en el que se atienda exclusivamente a dicho proceso, sin crear ningún yo cerrado o final. Sólo dejando la identidad en devenir, en cambio constante, puede llevarse a cabo la observación de manera sincera y constante. (2012: 186)

Chantal Maillard ha escrito, hasta la fecha, cinco diarios: *Filosofía en los días críticos* (2001), *Diarios indios* (2005), *Husos. Notas al margen* (2006), *Adiós a la India* (2009) y *Bélgica* (2011). En las siguientes páginas me ocuparé de los entresijos y mutaciones que protagoniza el observador en todos ellos para así tratar de dibujar una radiografía móvil de esta figura del yo que incurre en el desdoblamiento y condensa en su pliegue repetido el sentido íntimo de la escritura de la autora.

### 2.1. Recorrer los itinerarios de Filosofía en los días críticos *sin un tótem*

El diario *Filosofía en los días críticos* fue escrito entre 1996 y 1998. Así queda recogido en la portada, donde Maillard hace la única referencia temporal a la escritura de este cuaderno. Está formado por 383 fragmentos dispuestos en ocho secciones. Además, cuenta con un prefacio y un epílogo que conceden al lector claves de lectura fundamentales. De hecho, es en el epílogo donde Maillard advierte:

El sentido que la escritura le otorga a la vida, ese sentido que viene dado por la reflexión, es decir, por el hecho de que se vea re-flexionada sobre sí misma, es fragmentario, adviene por sacudidas; la naturaleza de todo hacer y de todo pensar es la interrupción. Para darle sentido a una vida, pues, habremos de dar cuenta de las sucesivas re-flexiones que irrumpen y se

interrumpen. Lo demás (el argumento, el desarrollo, las conclusiones) es escenificación o encuadre, estetización, artificio.

He querido mostrar los fragmentos sin más artificio que los que la propia escritura desencadena en su actividad. Por ello, estos cuadernos, lejos de presentarse como una obra que siguiera los patrones o pactos de lectura de la época, se han mantenido fieles al orden cronológico y muestran lo que fueron en su momento: alientos-sacudidas. (2001b: 249-250)

Conocemos la intención de Maillard: que el diario sea un reflejo exacto de los vaivenes de la mente, del suceder sincopado del pensamiento. El tema del cuaderno es el propio pensar y sus movimientos, su naturaleza fragmentaria. De ahí la forma que toma la escritura y el orden que adquiere. En estas dos decisiones no hay, según Maillard, más voluntad que la de interferir lo mínimo posible en la manera en que la escritura capta el flujo del pensamiento. El diario es una grabación en directo, la única toma, los planos de un documental. Sin embargo, poco después de la cita transcrita añade:

No obstante, para no decepcionar a los lectores [...] acostumbrados a seguir la línea (ficticia pero cuánto más agraciada) de una argumentación o de un argumento, esa que traza una historia e invita a contemplar la organización de los sucesos en el tiempo, he dispuesto una serie de mapas en los que los temas más recurrentes se proponen como itinerarios marcados con la numeración de los párrafos correspondientes. (2001b: 250-251)

El lector escoge. La autora propone dos posibles formas de lectura: la lineal u otra, distinta, que consiste en abordar el libro desde itinerarios temáticos señalados. La primera propuesta pretende ofrecer los textos sin mediación. La segunda, por el contrario, introduce un componente organizativo diferente al temporal, que convierte el texto en un artefacto o un juego posmoderno. Ambas posibilidades de lectura se complementan y permiten entender el cuaderno como un libro desdoblado. Aunque no incluí *Filosofía en los días críticos* en el primer capítulo de este trabajo, es cierto que presenta un desdoblamiento en su estructura por el que cada uno de los posibles acercamientos aporta sentidos parecidos pero no idénticos, similares aunque desencajados. El espejo, de nuevo, refleja formas casi iguales y casi distintas. Ahora bien, si decidí que este diario no formara parte de la nómina de libros estudiados en el primer capítulo de esta investigación es debido a que la doble lectura abre fisuras mínimas. Leído en sentido lineal o siguiendo los itinerarios, el lector vive experiencias textuales muy similares. El análisis, por tanto, no hubiera aportado grandes novedades.

Lo interesante es el gesto, sobre todo teniendo en cuenta otras versiones de desdoblamiento que llegarán después de este cuaderno y que sí exploran ámbitos de repetición donde la concepción tradicional de la escritura se pone en jaque.

Los itinerarios mencionados son diez en total y delatan cuáles son los temas que Maillard considera recurrentes en su diario. Son los siguientes: historia personal (H), historia personal entrelazada de sueños (H/S), reflexiones (FC), método (M), Kālī (M/K), trama amorosa (AM), fragmentos filosóficos (F), pensamientos cíclicos (PC), contemplación poética (P) y escritura (E)<sup>53</sup>.

De entre todos estos, la propia autora destaca el itinerario de las reflexiones (FC) ya que considera que “constituye el núcleo de estos escritos y que, en su conjunto, podría considerarse [...] como una filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia” (2001b: 251). Estrechamente relacionado con este itinerario principal se halla otro, el del método (M), “una paulatina observación de los contenidos mentales” (2001b: 251), que finalmente sufren “la destrucción sistemática de sus castillos (ilusiones y creencias)” (2001b: 251) en el camino de Kālī. Así pues, reflexiones (FC), método (M) y Kālī (M/K) son itinerarios ligados entre sí y, por ello, centrales en el desarrollo del cuaderno. Evidencian el recorrido fundamental del observador: de la construcción de una filosofía de la conciencia mediante la mirada observadora a la puesta en duda y derribo de cualquier inferencia de la mirada, de cualquier postulado de la conciencia. Veamos estos tres trayectos cruzados con más detenimiento.

En uno de los primeros fragmentos del libro, incluido en reflexiones (FC), Maillard escribe: “Yo soy todo aquello que pienso. No hay un yo distinto de lo que es pensado. Cada uno de mis pensamientos me reitera” (2001b: 11). Este registro contundente, casi aforístico, con el que la autora equidista el yo a las percepciones recorre todo el cuaderno y de ahí que en otros momentos de la escritura se encuentren afirmaciones muy similares:

Aquel/la que dice yo no es distinta del decir. “Yo” no es más que la continuidad/discontinuidad de los contenidos de conciencia. No hay nada bajo ellos, no hay un solo instante en el que pueda mantenerse un yo sin una idea, sin un pensamiento que lo soporte. El yo no es ningún soporte; los pensamientos son los que soportan al yo, lo llevan incluido. Bajo el flujo, nada. Bajo el flujo, nadie. Además del flujo, nada, nada, nada. Ni este decir

---

<sup>53</sup> Bajo estas letras en mayúscula se agrupan los fragmentos del diario en orden temático en una lista que aparece tras el epílogo.



nada siquiera supone otra cosa que no sea ese mismo pensamiento, que pertenece al flujo. [...]

Si pudiera no volver a mí, si pudiera mantener esa certeza frente a mí y no recuperar el viejo hábito del yo, el viejo modo de ver... Si pudiera, entonces el agua se solidificaría, y habría un yo perenne mirando, boca arriba, bajo el hielo. Ésta es la paradoja: si pudiese permanecer frente a esta certeza, ¿quién permanecería? Por eso, tampoco la certeza es nada; bajo ella: nada, tras ella: nada, ante ella: nada. (2001b: 44-45)

Maillard destruye el concepto tradicional de sujeto entendido como receptáculo pre-existente de las sensaciones. Considera que el surgimiento del yo es una sensación más, un pensamiento más en la cadena de pensamientos. Las percepciones no anidan en el sujeto, el sujeto surge como una excrecencia lógica y conceptual de las sensaciones. Por eso, la autora asegura que bajo la corriente de pensamientos y emociones, bajo esos impulsos mentales, no hay un ente que los contenga. Y aún va más lejos. Deja discurrir estas ideas y la escritura se topa, finalmente, con una paradoja: si la capacidad mental que permite constatar la ausencia de un sujeto bajo las emociones permitiera, también, no volver a la ficción del yo, es decir, si pudiéramos vivir sin identificarnos con ese estado mental *subjetivo*, podríamos observarnos como fragmentos, fognazos, coágulos de conciencia a saltos, sin yo: observaríamos tan sólo chispas mentales. Pero ¿quién sería esa mirada fuera del sujeto?, ¿quién o qué estaría observando? Maillard considera, entonces, que la *certeza* de la ausencia de sujeto y la conciencia neutra de observación son también sensaciones condicionadas como el resto:

Si algún tipo de conciencia ha logrado abrirse más allá del cuerpo, debe poder aflorar bajo la fiebre. Si nada hay salvo la confusión onírica de los contenidos mentales, entonces debe suponerse que todo morirá al mismo tiempo. Es tan fácil equivocarse, confundir el punto de observación y su columna compacta y recia con la emergencia de una conciencia superior. La fiebre es una prueba. Pueden medirse, con ella, los logros y los errores. (2001b: 37)

Observar la propia mente –creer que es posible tal observación– no es un estado mental que coordine ni organice el resto. Es una posibilidad mental más. Un juego retórico más que la mente permite. Un juego, en definitiva, lingüístico:

¿Qué pienso cuando no me apercibo de mis pensamientos? ¿Qué soy en esos instantes? ¿Soy acaso menos, o más, es decir, con más intensidad, con más talante? Nada cierto puedo decir de las cosas y sus relaciones. Indudablemente, sólo puedo hablar de mí, y sólo puedo hacerlo con el

lenguaje que he aprendido. [...] El error es, sin duda, un error de lenguaje: preguntar por la naturaleza de las cosas es preguntar por su estabilidad o, al menos, por su forma de repetirse, y no hay tal cosa sino en la mente que plasma afuera su propio funcionamiento, por necesidad, como salvoconducto. (2001b: 113)

La pregunta acerca de qué es el sujeto recibe siempre una respuesta conceptual y lingüística, es decir, una respuesta que no puede escapar del sistema que la ha creado. La respuesta tiene las mismas limitaciones que presenta el cauce cognitivo que la formula. Bajo el interrogante del sujeto subyace la voluntad de apresar, encapsular, definir y detener en palabras procesos, quizás, cambiantes y en constante devenir. El error lingüístico consiste, en definitiva, en querer dar cuenta de algo empleando un sistema que acaso no está preparado para expresarlo. El sujeto *existe sólo en el lenguaje*. La observación del sujeto es también un pliegue lingüístico. En este mismo sentido, Maillard insiste en *Filosofía en los días críticos*:

Perdida en la trama. Perdida de mí, de nosotros, del mí que somos todos fuera de la trama. ¿Qué queda fuera de la trama? Casi nada, nada de lo que puede conocerse mediante palabras: nada que pueda conocerse. La trama puede descifrarse. 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. (2001b: 145)

La trama puede decirse. Sin embargo, lo que escapa a ella escapa también al lenguaje. El observador escapa y sigue apesado. Es el límite. El observador es una paradoja: intuir lo que no se puede decir. En tal caso, ¿existe? Todas las ideas que Maillard va a desarrollar en los diarios venideros ya están contenidas, como semillas, en *Filosofía en los días críticos*. Incluso, en el epílogo, aparece una palabra para definir los estados mentales que la escritura del cuaderno intenta captar y desmenuzar que, años más tarde, será el título de otro diario de la autora: los “husos”. Maillard explica que el impulso en *Filosofía en los días críticos* ha sido el de escribir y describir:

Los saltos que caracterizan el proceder de nuestra mente y a los que acompaña la conciencia del yo siempre que no exista un observador que los contemple. Quien dice realidad dice percepción, y cada percepción tiene lugar en un “modo” engastado, digamos, dentro de un huso particular. Estos husos son modalidades anímicas que generan pensamientos de un orden u otro. [...] La vida se me aparece como ese continuo transitar entre módulos,

alojándose la conciencia ya en el interior de un huso ya en el interior de otro, sin otro timón posible que la conciencia del observador. (2001b: 250)

La conciencia del observador y la dificultad para atribuirle la posibilidad de un estado ontológico es un tema recurrente también en el itinerario titulado método (M). La metáfora del velo permite a Maillard acercarse a su sentido en uno de los fragmentos del diario:

El velo. Soy capaz de ver el velo, y no soy capaz de quitarlo. El velo no es del todo opaco, tampoco es transparente; es translúcido. El velo se vuelve opaco en la medida en que la mente se concentra en lo que le agrada o le desagradaba, en cualquiera de los pensamientos que ha surgido a raíz de una percepción. El velo es apego. Tras el velo, hay amor, infinito amor, amor sin deseo, sin apego. No logro rajarlo. 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.* (2001b: 18-19)

El yo es el velo: la necesidad de detener y repetir estados mentales para reconocerse en ellos. Por eso el velo o el yo también es dolor, porque la repetición que permite la identificación es la que nos lleva a la iteración de pensamientos en los que el deseo incumplido duele. La conciencia del observador estaría, entonces, tras el velo y, justo por eso, como apunta Maillard en la cita transcrita, es un estado de amor sin deseo ni apego. El amor entendido como un gesto compasivo es el estado del observador. La conciencia del observador es neutra, no desea ni quiere ni siente, tan sólo observa al yo en sus estados. A propósito de esta particular modulación de la mirada, se puede leer en otros fragmentos del diario:

En la distancia veo la representación del mundo, el juego de todas las vidas jugándose en la mía, mi vida como espectáculo. (2001b: 134)

Y también:

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. (2001b: 123)

El límite de la conciencia y del lenguaje es el observador. El observador observa el yo recorriendo pensamientos y emociones, pero ¿es esa observación realmente una mirada objetiva, una mirada fuera de la conciencia? Se advierte, de nuevo, el vuelco que pronostica la grieta epistemológica que esta figura va a protagonizar en otros diarios. En *Filosofía en los días críticos* se enuncian, como ya apunté, todas las tensiones que el observador va a recorrer en futuros diarios, si bien, en los próximos cuadernos, Maillard no sólo va a exponer estas modulaciones como aquí sucede sino que además el tambaleo cognitivo va a repercutir también en el lenguaje, su sintaxis y léxico, así como en la estructura de la escritura.

Con todo, otros fragmentos de *Filosofía en los días críticos* pertenecientes al itinerario método (M) inciden en el límite de la conciencia en el que la mirada del observador anida. Esta arista es su hábitat. Uno de esos párrafos es una evidente anticipación del diario *Husos* por lo que respecta al tema pero sobre todo porque se advierte el universo idiomático y topográfico que va a crecer en el cuaderno de 2006:

Arriba, tras la frente, ahí donde la mente engarza pensamientos, ahí donde tan a menudo construimos nuestra casa, arriba las ideas brotan, incesantes.

Más abajo, en los poros, el mundo. El canto de un pájaro, el silencio cuyo cuerpo es un rayo de sol. Allí, bajo el flujo de los pensamientos, la vida.

Bajo el proceso, lo simultáneo; bajo la línea (γραμμή), la materia; bajo el texto, la totalidad de lo sólido.

Más abajo, el fuego. Del fuego ahora no hablaré, pues está bien que esté contenido, sin dolor, adormecido por un tiempo con fines terapéuticos.

Más abajo aún, el vacío.

El observador se sitúa en el límite, en el espacio intermedio entre el vacío y la existencia. En la superficie, el texto, el mundo y el fuego. Abajo, el vacío.

El mundo se construye en superficie. El observador, en la línea de base, que no es línea, sino un espacio imperceptible, un no-lugar, una suspensión.

Todo lo que hay se construye. Los personajes deambulan. Abajo – ¿llamaremos “verdad” a aquellas profundidades?– no hay personaje, no hay nadie. Y, sin embargo, sé que ahí es donde pertenezco con mucha más razón, con mucha más fuerza. Pero legítimamente: según ley, el peso y la medida me otorgan un lugar en superficie, un lugar y un tiempo: mi medida, el lugar; mi peso, el tiempo. Soy, en superficie, según lo determina la ley de la Posibilidad.

Y voy tejiendo. Fuera del abismo todos vamos tejiendo, y el “todos” es la primera gran hebra, la más consistente. “Todos” son los muchos que en el vacío del abismo eran uno y lo mismo. Todos es la primera diferencia que proclama la posibilidad del tejido. Tejer es la ley. En el límite, la conciencia se subordina. He dejado de ser una y he empezado a conocer. En superficie, los tres ámbitos: fuego, materia –compacta y sonora–, y mente. Abajo: vacío. Yo vengo del vacío para poblar la superficie. No hay otra realidad

que ésta; la manera de moverse en ella es el deslizamiento. Cualquier otro movimiento desrealiza. (2001b: 195-196)

Maillard, en este fragmento (recogido también en los *otros poemas* que acompañan a *Hainuwele* en su reedición de 2009), señala los dos espacios lingüísticos que van a determinar la estructura de *Husos*: el *arriba* y el *abajo*. El primero como lugar para las construcciones psico-sociales y el despliegue del pensamiento racional; el segundo, como núcleo compartido y pre-discursivo de la existencia. El observador no se sitúa ni en uno ni en otro, sino *entre*, entre el arriba y el abajo, entre la palabra lógica y las fisuras que resquebrajan la lógica de las palabras. Por eso, en *Husos*, la mirada suspendida del observador se contagia de un lenguaje al filo entre el decir y el no decir. Aunque el balbuceo aún no surge en la prosa de *Filosofía en los días críticos*, este texto se puede considerar una anticipación de la escritura diarística posterior de la autora.

Otro elemento que recorre los diarios futuros de Maillard es la figura de Kālī, muy presente también en el cuaderno de 2001. De hecho, la diosa hindú se convierte en un símbolo del observador<sup>54</sup>. Camuflada bajo la voz de la divinidad, Maillard escribe en uno de los fragmentos del itinerario Kālī (M/K):

Mi corazón es una empresa de construcción y derribo. La mente construye en lo que siente. Construye casi espontáneamente, automáticamente. Articula, traza relaciones, prolonga, estira, aumenta. Formas de alimentar el deseo, siempre. Luego, la conciencia que vigila inspecciona los cimientos, les pone nombre a las grietas, sopesa, y finalmente, decreta el derribo. Antes de que el corazón se quiebre bajo el peso, inventa de nuevo la levedad. Hazte ligero, invisible, adopta la levedad o muere. ¿Qué decides? Es preciso derribar todo lo que no deja lugar para el vuelo, todo aquello que ahoga, lo que ha cobrado peso. (2001b: 190)

Y el yo es una idea pesada. Un concepto cargado que el observador, como Kālī, se propone derribar. ¿Cómo?

Montañas de palabras, conceptos que han ido engarzándose a lo largo de los siglos, palabras antiguas, transversales que han confeccionado la red de las religiones y las teorías sociales. Formando tapiz, palabras que hacen leyes, creencias posibles. Las hebras, transversalmente, irrumpen y contagian la trama en la que se teje el consenso del mundo. Las palabras caen, como lluvia o las partículas de Epicuro. Varían su trayectoria al chocar

---

<sup>54</sup> La historia de Kālī está recogida en detalle y puesta en relación con el observador más adelante, en este mismo capítulo, en el apartado titulado “Kālī: la diosa observadora de la deconstrucción” (pp. 301-308).

oblicuamente con otras palabras, las palabras nómadas, las creadoras de metáforas, y el universo se ensancha.

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

Mentimos: aramos.

Aramos: mentimos.

Creamos.

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

Nos acumulamos en los signos. (2001b: 246)

El observador cuestiona los signos y, así, los derriba. El observador, situado en el límite de lo decible y lo indecible, habla metáforas, abre la comprensión a lo que quizá no se pueda comprender, señala la incongruencia lógica de su voluntad (conocerse a sí mismo desde sí mismo) y en ese vuelco irresoluble pone en cuestión las ideas que han construido la identidad: esquivarla el yo haciendo del sujeto un cúmulo de escombros ya inservibles, un conjunto de pensamientos y emociones que van y vienen como vuelan las mazas en un espectáculo de malabares. ¿Es el observador, entonces, el malabarista? ¿Quién lo dirige a él?

Maillard se formula las mismas preguntas:

No es posible escribir sino desde, dentro de, a partir de un estado. Toda escritura es sentimental. ¿La neutralidad del concepto? Una falacia. Neutro, el concepto es un síntoma. La conciencia del observador es igualmente un estado: el estado de observación de todos los estados. Y cuando el observador se observa a sí mismo observándose, ¿qué ocurre? (2001b: 201)

Si el observador observa al sujeto como una sucesión de estados mentales, es fácil plantearse esta cuestión: ¿quién observa al observador?, ¿quién observa el espectáculo del observador observando? Si el observador puede salir de sí para observar al sujeto, quizá también pueda salir de nuevo de sí para observarse en el proceso de observar al sujeto. Si admitimos que la lógica de este proceso es válida, los desdoblamientos son infinitos. El observador es una membrana sin límite, sin origen: un saltarín creador de estados nuevos de observación. Y cada salto es un desdoblamiento, un desplazamiento en el universo de la conciencia.

En *Las ruinas circulares*, Borges propone algo muy parecido. Un hombre crea en el sueño a otro hombre. Más tarde, el soñador teme que su ser soñado sea atacado por el fuego y, ante su resistencia a quemarse, advierte que no es real. Sin embargo, ese aprendizaje terrible es el que él mismo protagoniza. En el desenlace del cuento, un

fuego arrasa el templo donde se encuentra meditando el soñador. No le quema. Él también es un sueño, pero ¿de quién?, ¿quién es el soñador que lo está soñando? Los soñadores, como los pliegues de la observación, pueden ser infinitos. No hay ninguno que contenga a todos los otros. El origen teológico queda destrozado.

Esta misma idea articula la película que Christopher Nolan estrenó en 2010. En *Origen (Inception)*, un grupo de espías mercenarios trabaja extrayendo informaciones y concediéndolas a quienes les ofrecen dinero a cambio. El método de espionaje es muy particular: entran en el subconsciente de sus víctimas a través de sueños. Un magnate pide a Cobb y a su equipo un trabajo comprometido y complejo. No quiere que sustraigan ningún dato de su principal enemigo, sino precisamente lo contrario: que le induzcan a que cierre su emporio empresarial. Para ello, Cobb debe colarse en el sueño de Fisher y lograr *origen*, es decir, que esa idea implantada parezca surgir del propio sujeto. Cobb y sus colaboradores planifican una arriesgada operación en la que los sueños se suceden como anillos concéntricos: un sueño dentro de un sueño dentro de un sueño. Los niveles oníricos se multiplican para llegar al subconsciente de Fischer y, ahí, introducir la idea como si fuera suya. Acceden a recovecos de su mente que ni él mismo controla.

El constante tránsito entre los sueños y la realidad hace que Cobb y sus compañeros no distingan con facilidad entre ambos estados. Por eso, llevan un tótem, un pequeño objeto que les permite discernir entre el sueño y la vigilia. Cobb guarda siempre consigo una peonza. En el sueño gira sin cesar, contradiciendo las leyes lógicas. En la vigilia, cae. Al final del film, tras un frenético periplo por un laberinto de sueños entramados, Cobb llega de nuevo a casa. Gira la peonza. No se detiene. Ve en el jardín a sus hijos, a los que hace mucho tiempo que no ha podido abrazar. Se levanta y va hacia ellos. La peonza sigue girando. Parece, luego, que va a caer. La imagen se corta en ese momento. La película acaba. El espectador duda: ¿cae o no la peonza?, ¿sigue Cobb en un sueño?



La peonza gira a la izquierda del plano. Cobb ha dejado de mirarla.

De algún modo, Nolan pone en cuestión la esencia de los sueños y de la vigilia: estados de conciencia, al fin y al cabo. ¿Qué es soñar y que es la *realidad*? Probablemente distintos modos o lógicas diferentes de interpretar sensaciones y emociones.

El observador, como Cobb, no necesita ya un tótem. Renuncia a él. Cobb decide que *esa es su realidad*, sea un sueño o no. El espacio mental en el que transcurre la última escena de la película va a ser su vigilia. Lo sea o no. No hay certeza, no puede haberla. El observador, a su vez, carece también de la perspectiva necesaria para salir y analizarse. ¿Quién o qué es? ¿Quién o qué le contiene? ¿Quién o qué contiene a quien le contiene? No hay certeza, no puede haberla. ¿Para qué un tótem? Cobb no puede distinguir entre el sueño y la realidad; el observador es incapaz de vislumbrar un estado mental que explique su propia aparición. Ambos entienden que ya no existe un *origen* al que acudir sino desdoblamiento constantes de la *mente* y de la *realidad*. ¿Para qué un tótem?

Como hemos visto, en su primer diario, Maillard recorre a lo largo de la prosa fragmentaria todas las modulaciones que va a experimentar más tarde el observador. En *Filosofía en los días críticos*, las fases o etapas de la observación se encuentran como un diamante en bruto: todo lo que va a suceder en los próximos diarios está en germen, sin haber contagiado aún la escritura en su modo de enunciar. En el diario de 2001, la autora vuelca un barullo de pensamiento en torno a esta figura que, más adelante, y poco a poco, irá limando y ofreciendo con una prosa adaptada a la propia propuesta cognitiva y lingüística que el observador implica. Así pues, *Filosofía en los días críticos* es un cuaderno explosivo. Por un lado, está repleto de otros muchos fragmentos que acarician temas distintos al del observador y que debido a la temática de este capítulo no he abordado. Por otro, la observación y su despliegue está contenida en avalancha y torrente, incluso derivando, a veces, en ideas contradictorias, como suele suceder en una escritura en marcha. Los siguientes diarios van a ser espacios de reflexión calmada para todas estas ideas y, también, remansos de escritura que van a mostrar con precisión microscópica lo que hasta ahora ha sido ofrecido en alud.



## 2.2. *La cámara-piel en Diarios indios: acurrucarse en el tacto de los ojos*

*Diarios indios* es un libro formado por tres cuadernos: *Jaisalmer*, *Bangalore* y *Benarés*. Estas tres ciudades indias dan nombre a tres momentos de un mismo “viaje, una larga búsqueda que se inició –como sostiene Maillard en el prólogo– con mi llegada a Benarés en 1987 y culminó en esa misma ciudad doce años más tarde” (2005a: 11). ¿Un viaje circular? No. Más bien una travesía espiral donde el final, aunque se sitúa en el mismo espacio físico que el inicio, señala el enclave de otro espacio mental. Y es que el sentido del viaje en este diario que vio la luz en 2005 es, según sostiene la autora, un desplazamiento para “ensanchar los límites del conocimiento que tenía de mí misma” (2005a: 11). Dicho de otro modo: Maillard decide viajar a un país extraño para recorrerse a sí misma, para sentirse extraña y explorarse. En esta búsqueda el observador va a ocupar un papel central, puesto que:

Los cuadernos que componen este libro no son crónicas de viaje. Tampoco son el resultado de un experimento antropológico. Son los diarios de una conciencia observadora que acaba siendo el objeto de su propia observación, la historia de una mirada que progresivamente se invierte para dar cuenta de sí misma. (2005a: 12)

Éste es el hilo argumental del diario, el tema alrededor del cual gira la escritura: el observador y el vuelco *reflexivo* en el que finalmente incurre su mirada. Este proceso por el cual la observación procura no tanto captar el mundo sino registrar el sistema perceptivo que capta el mundo toma especial relevancia en *Benarés*. *Jaisalmer* y *Bangalore* preparan este viraje radical.

En *Jaisalmer* –diario escrito en 1992 y, por consiguiente, anterior cronológicamente a *Filosofía en los días críticos*–, Maillard da cuenta de la desorientación que experimenta al vivir situaciones que rebasan el límite de su cotidiano. Escribe:

Es difícil llegar a ser uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado. Éste es el problema: todo se nos ha hecho demasiado habitual, todo está siempre dispuesto. Y es 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. [...] De lo que hablo es de un regreso a la oscuridad. De lo que hablo es de desnacer. (2005a: 17-18)

Jaisalmer –la ciudad: el viaje hasta esa ciudad– representa para Maillard la clausura de sí misma, de su manera de mirar, de comprender y de interpretar el mundo. De ahí que la voluntad por encontrarse en una situación en la que lo aprendido no sirva para tejer una respuesta sea equivalente, para la autora, a desnacer. Maillard quiere derribar lo aprendido. En esta ciudad india, todo su bagaje cultural y emocional queda cortocircuitado por una realidad que no se amolda a los patrones que intenta aplicar. El conocimiento explota. El conocimiento de sí misma también. El desnacimiento es otro modo de nombrar un estado mental sereno, intacto, sin modulaciones: vacío como el desierto que rodea la ciudad del Thar.

Para alcanzar ese *estado mental desértico* Maillard propone dos caminos: el del eros y el del thanatos. El camino del eros consiste en lograr una identificación absoluta con el objeto amado y de ese modo desaparecer en él, fusionarse con él: “perderse por amor y hallar el vacío” (Maillard, 2005a: 19). Esta práctica, acaso mística, tan sólo presenta un peligro: que el amor se convierta en deseo, por tanto, en principio de individuación y dolor iniciando la cadena de estados mentales con la que el yo se identifica. Desear algo significa que ese *algo* es distinto de quien lo desea. Surgen las diferencias: el yo y sus estados senti-mentales.

El otro camino que propone Maillard y que ella escoge es el del thanatos:

El camino del *thanatos* es el más directo. El vacío se extiende sin mediación. Cualquier sentimiento es un peligro. Y aquí, no sé qué hacer aún con el sentimiento de compasión, el único que permanentemente me recorre. He comprendido la atracción de las formas: la intranquilidad de los deseos pasajeros, su carga obsesiva cuando no son satisfechos, la hartura del corazón cuando, en cambio, se satisfacen sin medida. El deseo y el miedo, el repliegue y el despliegue, formas, todas, ambivalentes de atracción y rechazo: la gravedad de los seres, la misma ley que rige los átomos y los planetas. He comprendido que para el ser humano el *logos* responde al juego que lo consume: nombrar es arder en el deseo infinito propiamente. Pero la compasión aún me impide la objetividad. La transparencia del cristal no admite que se conviva en el padecer ajeno. (2005a: 20-21)

Frente a la identificación plena del eros, Maillard aboga por el rechazo hacia cualquier pensamiento o emoción para así escapar de su propia mente. La autora busca, a través de lo que ella llama “el camino del thanatos”, la muerte de la mente, esto es, la no-identificación, la erradicación de las modulaciones mentales. Incluso pretende deshacerse del *logos* y del lenguaje que lo articula porque en las palabras, considera Maillard, continúa repitiéndose el deseo de nombrar y, de ese modo, poseer o alcanzar a

tocar lo nombrado. Con todo, se reconoce en la compasión, el único sentimiento que todavía la habita y que va a ser fundamental en *Bangalore*.

El viaje a Jaisalmer y el camino del thanatos son, pues, la misma senda: la neutralización de la mente. Por eso, en algunos fragmentos de este breve diario, los motivos relacionados con la ciudad sirven para dar cuenta de la “ciudad interior” (Maillard, 2005a: 22) estableciendo analogías entre ambas geografías:

El desierto no tiene sombras, por lo cual no puede medirse el tiempo ni la distancia de las estrellas a no ser que el propio cuerpo haga oficio de gnomon. Uno es su propio tiempo. Alrededor el tiempo no existe. El tiempo de las cosas se mide por su sombra, y sólo el que no tiene sombra es eterno. Con el sol en el cenit un hombre pierde su sombra. Puede decirse que entonces se le otorga la posibilidad de estar en su propio centro, de no distinguirse de sí mismo. Por un instante, es un iluminado. Pero a la luz le gusta jugar en la llanura. Basta que aquel hombre levante un brazo: hallará su sombra debajo. Cualquier movimiento lo habrá de delatar. Basta con que quiera verse a sí mismo y comprobar la ausencia de su sombra: aparecerá la huella de su rostro a sus pies. Nadie puede estar iluminado y verse a sí mismo. El ser y el conocer no pueden ser simultáneos si existe una llanura o una línea de horizonte. Ser y conocer simultáneamente sólo es posible en el vacío porque en el vacío no hay nadie. (2005a: 23)

La mente sin sombra es la que persigue Maillard: la mente-desierto, el centro que no se dice porque al decirse daría su sombra, se desdoblaría en pensamiento y palabra. Esta mente vacía es anterior al surgimiento del observador. Algo que sucede pero que carece de conciencia. Más tarde, la autoconciencia conllevará la aparición del observador. Dice Maillard en el texto recién citado: *Basta con que quiera verse a sí mismo y comprobar la ausencia de su sombra: aparecerá la huella de su rostro a sus pies*. En ese momento surge la observación: surge la sombra, el pliegue, el conocimiento y la conciencia. El conocimiento es un desdoblamiento del ser. Lo que está siendo plenamente –y, por ello, es vacío–, se desdobla en palabra, en logos: el ser se convierte en conocimiento. El observador es un desdoblamiento, un pliegue, una sombra en el desierto de la mente. Pero, como veremos más adelante, es una sombra muy particular.

Cuatro años más tarde, en 1996, Maillard toma como excusa otro viaje a India para escribir el segundo cuaderno que luego incluye en *Diarios indios: Bangalore*. Si en *Jaisalmer* rastrea las primeras tentativas de vaciamiento del yo, proponiendo un regreso al estado de conciencia anterior al desdoblamiento del logos y los estados mentales que de él surgen, es decir, un estado prediscursivo, prelógico y preconsciente, en *Bangalore*

la mirada, deshabitada de sí misma y convertida casi en el objetivo de una cámara, graba lo que ve. El ojo es un espejo y, como tal, refleja la imagen que se proyecta en él: es esa imagen. El tema que transita todos los fragmentos de este diario es la compasión, un aspecto que Maillard presentía en *Jaisalmer* pero que no sabía cómo encajar en la mirada neutra que buscaba. La compasión es una consecuencia de la observación desértica y sin sombra de *Jaisalmer*. El camino del thanatos, la extirpación de las emociones y de los pensamientos, convierte al ojo que observa en una tela permeable a las imágenes que capta, y acaba siendo esas mismas instantáneas. La compasión, claro, debe ser entendida en su sentido etimológico. El *cum-pathos* o la facultad de sentir exactamente lo que otro siente: sentir junto a otro y ser otro.

En *Bangalore*, la compasión y el vuelco de su trayectoria se cifra en los dos fragmentos que abrazan el cuaderno: el primero y el último, el que da inicio a todos y el que los recoge. Maillard empieza así su diario:

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”? (2005a: 33)

Y en el último fragmento escribe:

No habrá castigo para aquel que cometa el crimen. No 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. (2005a: 48)

Dos escrituras casi repetidas pero en las que la diferencia es fundamental. El yo del primer fragmento se transforma en nosotros en el segundo. Entre el inicio y el final de *Bangalore* se abre la diáspora del sujeto, la huida hacia las múltiples formas vivas, la multiplicación inaudita de la identidad hasta romperla y neutralizarla por acumulación de identidades. El yo es una cadena infinita de seres, rostros, acciones y gestos que ve y con los que entra en contacto por la mirada. No hay máscaras, sino movimientos compartidos, una melodía cantada a la vez con otros por quien no tiene canción propia. Algunos fragmentos fascinantes de *Bangalore* en los que la escritura se decanta hacia los ritmos constantemente desdoblados del yo hecho nosotros son éstos:

... aquel al que asesinan podría ser yo, aquel que camina sobre las manos en el túnel, aquel que se ahoga en su vómito, aquel al que abandonan en la soledad del primer grito, podría ser yo, he sido yo, seré yo (2005a: 34)

seré yo aquel que pasa de largo y, en la calle abarrotada, se vuelve y le dice a la mujer ciega “señora, a su hijo se le están vaciando los intestinos en la esquina; tenga cuidado, que le pueden atropellar”, y la madre busca con el bastón el canto de la acera, tantea los pequeños pantalones cortos, las delgadísimas piernas, y le resbala por los dedos una sustancia cálida, líquida, podría ser yo esa mujer ciega, seré yo aquel niño cuya piel es la tierra con grandes ojos espantados, y aquel otro: una llaga que supura, una enorme llaga tumbada a lo largo en la acera, una llaga en la acera, en la acera dos monedas cuidando un recipiente de metal, dos monedas que otros se llevarán cuando arrastren la llaga para que la acera se regenere y vuelva a ser ciudad para soportar las huellas, la miles de huellas que a su vez soportan carnes olorosas, mullidas o famélicas, adornadas o tibias, tumefactas, y yo seré la llaga que de nuevo se acueste a lo largo dibujando en el cemento la forma de un cuerpo, de medio cuerpo, de un cuerpo a medias en el que husmean las ratas, a medias también la noche, royendo las vendas deshilachadas allí donde hubo un pie o unos dedos, o donde imaginamos la ausencia de una mano o de un codo, por costumbre (2005a: 35)

por costumbre se acercan las ratas y roen, por costumbre imaginamos el miembro inexistente, por costumbre se instala la llaga donde el cuerpo agoniza. Por costumbre. Y yo, alguna vez, fui una llaga. Y sin embargo, no habrá recompensa ni castigo. No temo el castigo. No espero recompensa. No puedo dejar de ser aquel que pasa distrayendo la mirada, aquel que sale de un bazar cargado de objetos de colores, envuelto en el estrépito de la música que suena por los altavoces, no puedo dejar de ser esa adolescente altiva subida en zapatos de tacón occidentales y sobre los que se derraman, en cascada, por costumbre también, los bajos del *punjabi*. (2005a: 36)

Los recursos estilísticos sobrios y precisos de estos tres fragmentos consiguen con el lenguaje lo que a nivel teórico o reflexivo la escritura propone. *Podría ser yo, seré yo, he sido yo, soy yo*: el yo camina por los tiempos verbales para expresar así su ruptura precisamente con el tiempo. En estas expresiones repetidas, el yo es una simultaneidad de tiempos ya que es a la vez una retahíla inagotable de identidades, esto es, de seres inmersos en el tiempo. Ser muchos a la vez: ser muchos tiempos a la vez.

Además de este uso particular de la repetición, los fragmentos empiezan con letra minúscula y carecen de puntuación fuerte. Dos de ellos –como otros del cuaderno que no he transcrito aquí– no tienen punto final y, además, suelen servirse de la coma o los dos puntos en la organización de las frases. Este tipo de puntuación articula la escritura mediante yuxtaposiciones mostrando los sucesos o acontecimientos como un *continuum*

o un río de metamorfosis. La escritura y el yo evidencian, por una parte, la continuidad entre fragmentos y, por otra, la relación entre los desdoblamientos de la identidad, esto es, entre los fragmentos de vida que el yo transita. La escritura y el yo son compasivos. Ambos son espejos de otras identidades: de otros textos y de otros seres.

En este sentido, merece la pena rescatar el significado que Maillard concede a la palabra *crimen* que aparece en los textos que enmarcan el diario, los dos fragmentos antes citados. Como sostiene Nuño Aguirre de Cárcer, “es necesario poner el término [crimen] en relación con los planteamientos de otro texto, concretamente *El crimen perfecto*” (2012: 239). En este ensayo que Maillard publicó en 1993 y que Aguirre de Cárcer menciona y relaciona con el diario *Bangalore*, la autora estudia el pensamiento estético tradicional de India. Destaca el concepto de *karuna*<sup>55</sup> que representa el estado por excelencia del poeta y del artista, puesto que implica una absoluta identificación con aquello que ve. La escritura, entonces, es un modo de traducir un movimiento por el que el yo desaparece en lo otro y en los otros. Esta *muerte del yo* es el *crimen* del que Maillard habla en los fragmentos de *Bangalore*, es decir, un crimen de dimensiones estéticas que describe la capacidad para ausentarse de uno mismo y ser en los otros: la compasión.

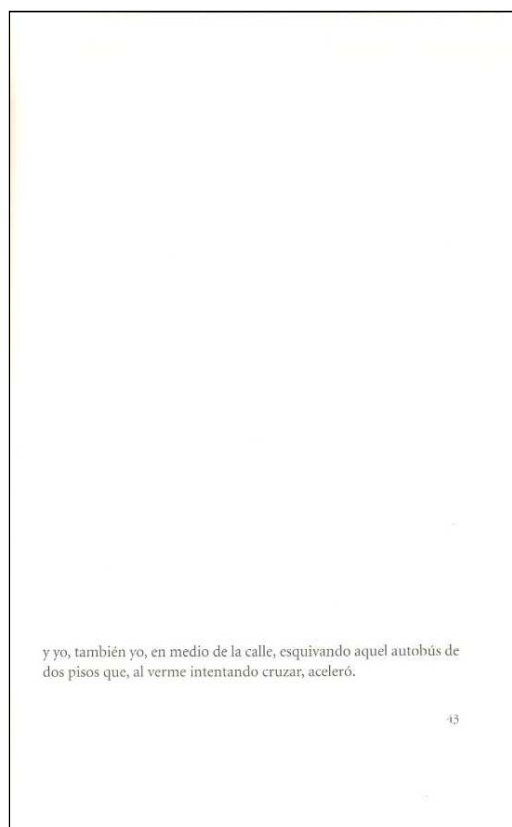
Muy estrechamente relacionado con esto se aprecia otro aspecto estilístico en el diario. Los dieciséis textos que constituyen *Bangalore* están dispuestos en el extremo inferior de la página dejando en blanco la parte principal del folio. Este desplazamiento de la escritura es el mismo que sufre el yo que, para ser en los otros que transitan su mirada, debe arrinconarse, habitar el margen de su propia identidad para vaciarse. La disposición de la escritura es, de nuevo, un gesto paralelo a la aventura de la observación.

En *Bangalore* la mirada de quien escribe se convierte finalmente en una más del entorno. Se mimetiza con las otras miradas. Maillard describe así a los habitantes de la ciudad: “ojos incansables que profanan sin tregua lo que tocan” (2005a: 39). El observador ha demostrado tener la misma voracidad en el tacto de sus pupilas. Un hambre de los ojos muy similar a la intensidad volcada en los objetos observados por Johan van der Keuken en *El ojo sobre el pozo* (1988). En la misma década que Maillard visitó por primera vez India, el cineasta holandés tomó su cámara y recorrió Kerala, una región del suroeste del país, para filmar, desde la neutralidad del documental, escenas

---

<sup>55</sup> Se habló de *karuna* en el primer capítulo de este trabajo. Remito al lector a las páginas 197-198.

relacionadas con la enseñanza y el aprendizaje: clases de baile, de canto, de artes marciales, una escuela védica o una escuela de teatro. Lo sorprendente es cómo la mirada pura, sin mediaciones morales ni éticas –la mirada intensa de quien sencillamente mira y se vuelca en lo que ve– es la misma que tienen las personas que van der Keuken graba. Esa mirada se contagia a su ojo de cristal. De ahí que el cineasta llegara a afirmar a propósito de la realización de *El ojo sobre el pozo*: “Para mí es importante apropiarme así de algo de ese otro mundo. Quiero apropiármelo sin robarlo”<sup>56</sup>. Sin duda, palabras que podría hacer suyas el observador de *Bangalore*. Palabras que, en ambos casos, son el resultado de un viaje a un idéntico escenario: el desaprendizaje de la mirada que enjuicia para recuperar los ojos del principio, antes del logos: la mirada de la compasión.



Dos páginas de *Bangalore*,  
con la escritura en el margen inferior.

<sup>56</sup> Consultado en la siguiente web: <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1038&t=57417>.

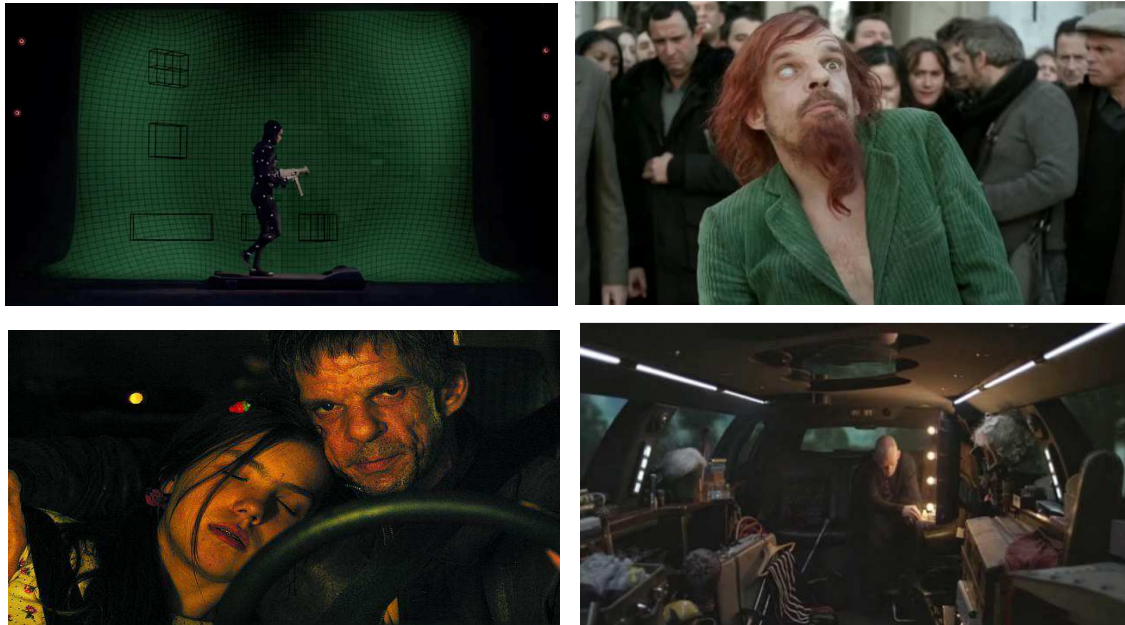


Fotogramas de *El ojo sobre el pozo*. En la última imagen, Johan van der Keuken se filma a sí mismo utilizando una olla como espejo. Una leve intrusión de una mirada desdoblada, idéntica al giro que el observador muy pronto también realizará en los diarios de Chantal Maillard.



Otra referencia cinematográfica que podría considerarse un paralelismo en imágenes de *Bangalore*, aunque desde una estética totalmente distinta al documental de Johan van der Keuken, es la última película de Léos Carax: *Holy Motors* (2012). Desafiante y tremendamente provocadora, esta cinta recoge un día en la vida del señor Oscar. El protagonista se despierta en un lujoso chalet de las afueras de París. Sube a una limusina conducida por Céline, una mujer de mediana edad, alta, delgada, elegante, que parece su ayudante y chófer. Empieza la jornada de trabajo. Sin embargo, el coche no se detiene delante de una imponente oficina o en la puerta de un ministerio, como espera el espectador. No. El señor Oscar sale del coche convertido en un mendigo y empieza a pedir dinero por las calles de la ciudad. Un rato después, sube a la limusina de nuevo y, en el camerino improvisado que hay en la parte trasera, cambia de identidad otra vez. En esta ocasión se convierte en un modelo que trabaja generando los movimientos para un videojuego. Otras transformaciones se suceden a lo largo del día. El señor Oscar será un viejo moribundo, un padre de familia, una criatura monstruosa, un asesino, un ex-amante... Muy entrada la noche, la limusina deja al protagonista en la puerta de una casa. En el interior, le espera su familia. El espectador cree que por fin ha llegado a su verdadero hogar y a su verdadera identidad. Léos Carax nos golpea otra vez: esa familia son dos chimpancés. Estamos viendo la representación de otra identidad más. Y entonces surge la pregunta: ¿quién es el señor Oscar?, ¿quién es realmente? Nadie y todas las identidades que adopta. El señor Oscar es un espejo, una mirada compasiva. El metraje muestra tan sólo algunas de las posibles metamorfosis. Como sucede en *Bangalore*, la acumulación de identidades anula la identidad. *Seré yo, he sido yo, soy yo*: todos los tiempos del yo: una identidad perdida en los tiempos, sin tiempo, una identidad que se caracteriza por la antropofagia de identidades y que, finalmente, en la digestión del *crimen*, anula la posibilidad de seguir hablando de este concepto.





Algunas identidades en *Holy Motors* y el camerino de las transformaciones.

*Benarés*, tercer cuaderno que compone *Diarios indios* y del que ya me ocupé en el primer capítulo de esta investigación desde la perspectiva de su estructura doble<sup>57</sup>, fue escrito entre 1998 y 1999. Formado a su vez por dos diarios, registra un momento crucial en el camino del observador. *Jaisalmer*, *Bangalore* y *48 Ghats* (la primera parte de *Benarés*) recogen los apuntes de una mirada volcada hacia el exterior: “El mundo ocurre alrededor, en torno a mí. Soy un ojo que respira” (2005a: 54), escribe Maillard en el segundo ghat, llamado Ganga Mahal ghat. Este valor concedido a la observación, como ya hemos visto en otras ocasiones, desvanece de un plumazo cualquier atisbo de metafísica. Dice la autora en *Vatsyaraja ghat*: “Jabón sobre los escalones. Espuma blanca sobre los cuerpos oscuros. El viaje termina en lo concreto. Nada es trascendente” (2005a: 56).

Frente a esta intención objetiva de posicionarse ante la realidad para captarla sin añadiduras emocionales, surge *Diario de Benarés*, la segunda parte del último cuaderno, una contrapartida o consecuencia meta-reflexiva de la escritura previa de *Diarios indios*. En este último diario, la mirada teje un recorrido que va de fuera a dentro: se posa, no ya en los lugares sagrados, profanos o expoliados, no ya en la gente o sus costumbres, no en la vida y la muerte en ebullición, ni en la crudeza realista de algunas situaciones sobrecogedoras; no, ahora le preocupa aquello con lo que ve, interpreta y piensa todo eso: la mente. La trayectoria es ésta: de observar lo otro a observarse mirar lo otro; de

<sup>57</sup> Remito al lector a las páginas 54-57 de este trabajo.

tocar con la mirada lo otro hasta inmiscuirse y desaparecer el yo a explorar qué estrategias despliega la mente cuando observa y se observa observar.

Propongo dos ejemplos para comprobar las inflexiones de este proceso al hilo de la escritura. En uno de los *48 Ghats*, leemos:

La perra negra es especialista en fetos. Tiene tiña como casi todos los perros de Benarés, pero sabe como ninguno rastrear los fetos hinchados que las aguas devuelven a la orilla. Aquí está. Empieza por el cerebro. Una joven japonesa se acerca a la escena, se pone la cámara en la cara. Duda. No se atreve a disparar. Los intestinos ya se escapan por el cuello derramándose entre las guirnaldas amarillas y las bolsas de plástico que se estancan en el *ghat* y un olor nauseabundo corre como una brisa rozando el papel en el que escribo. El suelo de piedra ya cobra el tono rosa de la sangre aguada. La perra se relame. Da unos pasos a lo largo del *ghat* y vuelve al festín que ya es un tronco abierto por la espalda. Tres niños juegan a sumergir guirnaldas a su lado. La perra cumple con el cielo, restituye la carne a otra carne, lo impuro a lo impuro, devuelve a la totalidad la parte que le corresponde. Ya no puede reconocerse a qué ha pertenecido el trozo de carne que bambolea entre la pata derecha del animal y su hocico. El sol se está poniendo despacio en los escalones. Los niños juegan. (2005a: 67-68)

El cuaderno es un escenario, el de la escritura, donde se vuelcan las imágenes que capta la mirada. Del escenario del acontecer al acontecer de la escritura en su escenario de papel. Así se hace saber por la discreta alusión al diario donde la autora escribe justo lo que estamos leyendo: *un olor nauseabundo corre como una brisa rozando el papel en el que escribo*.

La descripción dota a este fragmento de las características de una secuencia documental y de ahí que la voz que lo registra, pese a la dureza narrativa, sea neutra y en este sentido se contraponga a la actitud de la mujer japonesa que aparece en el texto y no se atreve a hacer una foto. Si no retrata la escena, como sí hace Maillard en su cuaderno, es porque su mirada no ve lo que sucede; por el contrario, ve lo que piensa. Ve que no está *bien* retratar a un perro comiendo un feto. No ve el acontecimiento sino el acontecimiento filtrado por su mirada moral. Ve, por tanto, su pensamiento moral. Y es que la mirada es el resultado de un proceso educativo. El ojo que ve es el órgano de la tradición cultural, recordaba el antropólogo Franz Boas. Maillard reformula esta idea en una sucinta y contundente frase: “Ver es pensar” (2003: 32). Por eso, su trabajo de observación en *Diarios indios* propone una difícil tarea: desprenderse de la educación de la mirada y de su fuerza coercitiva para así convertirse en *un ojo que respira*, o como la propia autora ha escrito a propósito de *Retrato de los meidosems* de Michaux:

“liberarse de los prejuicios con los que el entendimiento repite y reproduce anticipando la realidad” para “no recordar antes de ver” (2008b: 206).

El fragmento citado, por tanto, no es escabroso ni macabro (características que acaso señalaría una percepción educada), simplemente dice cuanto ve. Mirada inocente la del observador, no porque se sitúe del lado del bien, sino porque está antes de toda escisión moral, como los ojos de los niños. En este sentido, la mirada ética del observador recuerda poderosamente a la del narrador de *El gran cuaderno* de Agota Kristof.

Esta extraña novela publicada en 1986 representa el comienzo literario de su autora. Kristof nació en 1935 en una pequeña ciudad de Hungría, Csikvand, aunque en 1956, debido a la ocupación soviética, huyó a Suiza donde trabajó en una fábrica de relojes. *El gran cuaderno*, su primera novela, fue escrita en francés, lo que, sin duda, agudizó el estilo sobrio y mínimo de la prosa: “Hablo francés desde hace más de treinta años; lo escribo desde hace veinte. Sin embargo, todavía no conozco esta lengua. Hablo cometiendo errores, y sólo puedo escribir con la ayuda de diccionarios que consulto frecuentemente”<sup>58</sup> (Kristof, 2004: 24).

Dos hermanos gemelos llegan, de la mano de su madre, a la casa de su abuela huyendo de la guerra que azota el país. Quedan solos en un mundo que no es el suyo, al cuidado de una mujer perversa. Es entonces cuando los hermanos inician su particular camino de aprendizaje. Nunca van a la escuela. Aprenden solos con el diccionario que heredaron del padre y una Biblia. Los habitantes del pueblo los consideran retrasados mentales y peligrosos. Los niños siempre van juntos, actúan juntos y hasta piensan juntos. La formación que ellos mismos se procuran no consiste en una adquisición de conocimientos intelectuales. Los hermanos elaboran, al tiempo que ponen en práctica, un sistema ético que relega los valores del bien y del mal por lo que podríamos considerar un imperturbable sentido de la ecuanimidad. Así, cada acción que llevan a cabo no es medida por el rasero de la bondad o de la maldad sino por el de la necesidad. Conocen los diez mandamientos, puesto que han leído con minuciosidad la Biblia, pero deciden no cumplirlos por justicia. Para los hermanos, matar no está bien ni está mal, depende de si es necesario o no. Este sentido del equilibrio es el que también rige la escritura del cuaderno donde recogen sus experiencias. Bajo estas normas escriben lo

---

<sup>58</sup> La traducción es mía. El original en francés dice: “Je parle le français depuis plus de trente ans, je l’écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l’écrire qu’avec l’aide de dictionnaires fréquemment consultés.”

que ellos llaman el *cuaderno grande* y que finalmente es el texto que nosotros estamos leyendo:

Así es como transcurre una lección de redacción:

Estamos sentados en la mesa de la cocina con nuestras hojas cuadriculadas, nuestros lápices y el cuaderno grande. Estamos solos.

Uno de nosotros dice:

- El título de la redacción es: “La llegada a casa de la abuela”.

El otro dice:

- El título de la redacción es: “Nuestros trabajos”.

Nos ponemos a escribir. Tenemos dos horas para tratar el tema, y dos hojas de papel a nuestra disposición.

Al cabo de dos horas, nos intercambiamos las hojas y cada uno de nosotros corrige las faltas de ortografía del otro, con la ayuda del diccionario, y en la parte baja de la página pone: “bien” o “mal”. Si es “mal”, echamos la redacción al fuego y probamos a tratar el mismo tema en la lección siguiente. Si es “bien”, podemos copiar la redacción en el cuaderno grande.

Para decidir si algo está “bien” o “mal” tenemos una regla muy sencilla: la redacción debe ser verdadera. Debemos escribir lo que es, lo que vemos, lo que oímos, lo que hacemos.

Por ejemplo, está prohibido escribir: “la abuela se parece a una bruja”. Pero sí está permitido escribir: “la gente llama a la abuela «la Bruja»”.

Está prohibido escribir: “el pueblo es bonito”, porque el pueblo puede ser bonito para nosotros y feo para otras personas.

Del mismo modo, si escribimos: “el ordenanza es bueno”, no es verdad, porque el ordenanza puede ser capaz de cometer maldades que nosotros ignoramos. Escribimos, sencillamente: “el ordenanza nos ha dado unas mantas”.

Escribiremos: “comemos muchas nueces”, y no: “nos gustan las nueces”, porque la palabra “gustar” no es una palabra segura, carece de precisión y de objetividad. “Nos gustan las nueces” y “nos gusta nuestra madre” no puede querer decir lo mismo. La primera fórmula designa un gusto agradable en la boca, y la segunda, un sentimiento.

Las palabras que definen los sentimientos son muy vagas: es mejor evitar usarlas y atenerse a la descripción de los objetos, de los seres humanos y de uno mismo, es decir, a la descripción fiel de los hechos. (Kristof: 2009: 30-31)

Esta búsqueda de una palabra fiel a los acontecimientos vividos es la misma que se aprecia en el fragmento citado de *48 Ghats*. Los hermanos de *El gran cuaderno* y el observador de *Diarios indios* parecen compartir esta coincidencia estilística que finalmente es una decisión ética: entender que lo que ocurre es inocente y así puede ser visto y percibido. Un acontecimiento en sí mismo es neutro y amoral, como la mirada de los niños. Por eso los niños pueden ver un simple acontecimiento. Por eso, también, el observador trata de convertirse en ojos infantiles, olvidando todo lo aprendido: la

moral de la mirada. El narrador de *El gran cuaderno* y el observador de Maillard comparten una mirada ética asombrosamente parecida. Debido a esto, también ensayan una escritura siamesa, previa o posterior al surgimiento del sujeto, a la escisión de la voz en sujeto y objeto de observación. La realidad entonces es algo *otro* y *propio* a un tiempo. Una escritura siamesa hace de los ojos que ven la realidad que tocan. Como en un haiku.



Fotogramas de *Caracol* (1994), de Naomi Kawase.

La cineasta japonesa Naomi Kawase (Nara, 1969) parece compartir con el narrador de *El gran cuaderno* y el observador de *Diarios indios* una sintonía fascinante. El vínculo sin duda es el haiku o, lo que es lo mismo, entender la realidad como una sucesión de pequeños acontecimientos, un encadenamiento de instantes que la mirada puede, no sólo captar, sino tocar y, en el tacto, en ese contacto, devenir esos mismos momentos que observa: ser ahí.

La obra cinematográfica de Naomi Kawase está integrada por dos discursos fílmicos: las películas de ficción y los cortometrajes caseros. Aunque la observación objetiva y delicada es una marca evidente en las ficciones de Kawase, es sobre todo en los cortometrajes que realiza con una pequeña cámara y sin apenas montaje donde esta poética de la imagen cobra mayor fuerza. La falta de planificación y la grabación libre convierten estos cortos en una suerte de diarios fílmicos en los que la cineasta cuenta siempre algún aspecto de su vida íntima o familiar. La cámara es para Kawase un modo de acercarse al mundo, tocarlo y conocerlo.

En *Caracol* (*Katatsumori*, 1994), Kawase filma a su tía abuela quien, tras la separación sus padres cuando ella era pequeña, la adoptó legalmente y la crió. Kawase muestra el mundo cotidiano de su madre adoptiva y la filma empleando, siempre que puede, primeros planos. A propósito de esta obsesión, explica la cineasta en una entrevista:

Creo que mi tendencia a filmar primeros planos estuvo ahí desde el principio, como un deseo de acercarme lo más posible a algo. Y al acercarme tanto quiero tocarlo. Por supuesto, a cierto nivel me refiero a poder tocar el objeto material. Pero en realidad es al interior a lo que quiero aproximarme. Aunque este tipo de proximidad sea aterradora, este sentimiento de querer acercarme me resulta irresistible. [...] Ruedo cada vez más cerca, hasta que casi puedo tocar lo que estoy filmando. Esta técnica se ha convertido en mi método para conectarme con el mundo. (Kawase en Gerow, 2008: 119-120)

Los primeros planos de Kawase son una estrategia para conocer la realidad. Lo curioso es que este aprendizaje pasa por dos gestos que también se aprecian en la primera parte de *Diarios indios*. Por un lado, el conocimiento es una observación de cerca: Maillard y Kawase observan, esperan, siguen observando y conocen. Por otro, el aprendizaje que se destila de la observación está estrechamente relacionado con la identificación: los ojos miran, tocan lo que miran, se convierten en el objeto observado. La compasión es el método de aprendizaje. La compasión y la desaparición del yo.



En *Caracol*, surgen unas imágenes muy significativas a este respecto. Kawase observa a su tía abuela desde la ventana y acaricia su silueta. Inmediatamente después, sale de la casa, se acerca a ella y toca su cara, el surco de las arrugas, intentando conocerla con la yema de los dedos. Kawase no se conforma con la imagen a través del cristal, sino que se lanza a tocar la carne, los detalles nimios de la carne, para colarse en ellos y ser ahí, desaparecer en el rostro de su abuela. Luis Miranda ha dicho sobre esta escena:

Ella filma para tocar lo que ama. Es la cámara-piel de Naomi.

Naomi no quiere abandonar la imagen sino abandonarse a ella, y cuanto mayor es su esfuerzo por constatar la corteza de un árbol, o los pliegues de la sonrisa en el rostro de su abuela, o el brillo del sol sobre las ramas o cualquiera de esas cosas que, porque sabemos que están ahí, nunca miramos con atención desde la ventana, mayor es la sensación de pesar y la necesidad de llenarse de las cosas. El dilema de Naomi radica en que desea coleccionar duraciones (las cosas como duración), con la esperanza de que así, transformadas en imagen, se conviertan en una piel luminiscente que puede ser tocada. Sin embargo, la piel une y separa. Ella filma a la vez la posibilidad de disolución del yo en las cosas y seres amados como deseo de plenitud, pero también como destino inevitable del huérfano que, como tal, parece sentirse incompleto, insuficiente. Es preciso entonces aislar la voz y unir al acto de filmar el gesto de tocar, de medir y sentir el calor o el frío en el pellejo de la toma. (Frente a ello, aparece la resistencia natural del ser: un deseo de biografía, es decir, de sentido más allá de los accidentes).

Naomi se halla siempre *en medio*. [...] Midiendo su distancia de las cosas, ella parece esbozarse a sí misma y diluirse en un solo y mismo gesto. Todas sus figuras de estilo, toda la densidad de sus silencios y gestos, remiten a esta doble condición de pertenencia y exilio, de proximidad y de lejanía simultáneas. Acariciar primero la pura imagen “cristalizada”, de espaldas al sujeto, y luego dar el salto: el cuerpo real, los dedos de Naomi sobre los surcos del rostro, la pose inocente de la anciana que sonrío. (Miranda, 2008: 72-73)







Fotogramas de la escena descrita de *Caracol*.

Tocar y ser otro. Pero ¿se consigue de veras saltar más allá de los límites del propio sujeto? Si el yo es el mecanismo lingüístico para el conocimiento ¿cómo podemos escapar de nuestro propio sistema de percepción y, aun así, conocer? Estas preguntas, sin duda, son las que se podría formular Kawase. Su cine se lanza hacia lo otro para tocarlo con la cámara-ojo hecha tacto y desaparecer en ello, conocerlo así. Sin embargo, esta poética fílmica volcada hacia lo exterior gira en torno a la cineasta, a su yo. No en vano, en una entrevista ha llegado a afirmar acerca de sus trabajos fílmicos: “El tema soy yo” (Kawase en Gerow, 2008: 121). No es una contradicción, aunque lo pueda parecer. Kawase es consciente de que su búsqueda, su ímpetu por llegar al otro lado de las cosas y ser en ellas, pasa por entender su propio mecanismo de percepción y aprendizaje, y todas sus limitaciones. Por eso, como en *Diario de Benarés*, el tema finalmente de la observación no es sólo lo que se observa sino aquello con lo que se observa:

Mi escritura se inició allí [en Benarés] como el ritual con el que pretendía preservarme de las miradas ajenas. Escribir es, a menudo, una estrategia defensiva: convertido en objeto de escritura, el mundo está en las manos del que escribe y él es su centro. La libreta hacía oficio de santuario; en ella, me sentía a salvo. No contaba con la enorme curiosidad que despertaban, en el indio, los rituales ajenos. La mirada del otro reforzaba a diario mi condición de objeto; yo era lo que representaba, lo quisiera o no. Lo era para otros, pero fui siéndolo más y más para mí misma igualmente. El objeto, ahora, era el *mí*, ese personaje interno que emite juicios al tiempo que experimenta agrado o desagrado, que piensa, cree, se emociona, se turba, se atemoriza, se defiende, se admira o se confunde y, en todos los casos, se identifica con sus estados. Identificarse con los propios estados mentales es la condición natural del ser humano; observarlos no es propio de esa condición, es el resultado de un entrenamiento, algo así como un ejercicio de esquizofrenia controlada mediante el cual se trata de establecer una distancia entre el *mí* (los estados senti-mentales que aparecen en continua sucesión) y la conciencia que observa. (Maillard: 2005a: 13-14)

En *Diario de Benarés*, la página también es el escenario de la escritura, como en *48 Ghats*, pero esta vez las imágenes transcritas no son las del exterior circundante sino las de la mirada vuelta hacia sí. El diario, entonces, se convierte en una herramienta de investigación acerca de las condiciones, posibilidades, estrategias y limitaciones de la pura observación. Abstraído del *mí* que dice, habla y se identifica consigo mismo y con sus pensamientos, juicios y emociones, surge el observador:

El observador es aquel que me mira siendo, deseando, ocupada en la tarea de ser. El observador puede sonreír mientras lloro al intentar vanamente alcanzar lo que quiero y no baja la guardia cuando lo consigo. Me observa en la tristeza y también, a veces, en el gozo. El observador está al otro lado, pero también del lado en el que estoy. Su distancia pertenece al mundo de las diferencias. Él no juzga, pero su observar le distingue. No se identifica con los seres o las cosas que deseo ni con ninguno de mis estados de ánimo, pero él es parte del juego de la conciencia. (2005a: 74)

El observador observa al *mí* como el *mí* observaba todo cuanto acontecía a su alrededor. La diferencia es que mientras el *mí* se sitúa como sujeto frente a *lo otro* objeto de su observación, el observador, al ser un desdoblamiento del *mí*, se sitúa frente a *lo otro* pero en definitiva *eso otro* no es distinto de él: simultáneamente es objeto y sujeto de sí mismo. El observador es un estado mental del *mí*, una variedad emocional o más precisamente la ausencia o neutralidad de toda emoción con la que el *mí* se identifica y se construye como sujeto. El problema viene cuando el observador, vuelto hacia sí mismo, se pregunta, como se preguntó, inaugurando la cuestión antropológica en filosofía, Agustín de Hipona en las *Confesiones*: “Tú, ¿quién eres tú?” (1983: 248, X, 6). Las conclusiones a las que llegan Maillard y el de Hipona no son muy distintas. Éste, al plantearse la esencia de la naturaleza humana, descubre que sólo Dios es capaz de responder a tal interrogante, porque sólo él, que no es una persona, puede observarnos. Nosotros acaso podríamos estudiar los entes naturales que nos rodean, pero no seríamos aptos para llevar a cabo semejante acción con nosotros mismos. Y en este punto Maillard estaría de acuerdo. La tarea última que se propone el observador incurre en una extralimitación de la razón. Por eso, ya en *Diarios indios* pero sobre todo en *Husos*, se repite la misma preocupación: el observador surge como estrategia para abstraerse del *mí*, pero ¿quién se abstrae del *mí*?, ¿realmente el observador está fuera del *mí*? Responder afirmativamente supondría admitir la existencia de una explicación metafísica bajo las transiciones senti-mentales del *mí*. Por el contrario, negar esto equivaldría a aceptar la encerrona de nuestra propia conciencia.

En una entrevista reciente, Maillard ha explicado:

Ésta es la trampa, precisamente: al observarse a sí mismo, el observador topa con un límite; si lo franquea, verá repetido su gesto –el del observar– en una cadena de gestos infinitos. Cuando el observador observa, se crea una distancia entre él y su objeto de observación. Esto funciona igual cuando el objeto de observación es él mismo –en tanto que sujeto observador, me refiero–. Porque en realidad hay muchos sujetos, tantos

como acciones hay a las que adherimos la conciencia del yo. [...] Así que se crea una distancia: el observador observa el mí. Es la distancia del verbo, si se fija. Pero ¿acaso no forma parte del mí ese observador que observa? Si ha formado pliegue, sí. En cuanto forma pliegue, es decir, repite, se acostumbra a un cierto gesto, entonces ya tenemos el mí. Así que el observador es ya parte del mí. Por tanto, es susceptible de ser observado. ¿Quién o qué observa el mí (el mí-observador) observándose? Ya hemos iniciado la sesión infinita. (En Borra, Giordani y Gómez, 2010: 9-10)

¿Y cómo detenerla? No hay modo. Saberlo y actuar en consecuencia es la única salida. El compromiso consiste en vivir atentos a los trucos y engaños que nos tiende nuestra propia conciencia, vivir a sabiendas de que la conciencia es la “enfermedad que nos hace humanos. [...] la portadora de la herida” (Maillard en Borra, Giordani y Gómez, 2010: 1).

En uno de los aforismos *Del no mundo*, escribe Cirlot: “Paradójicamente, y por antítesis, la conciencia de vivir lanza a la muerte. Sólo vive lo inconsciente” (1969: 8). Maillard estaría de acuerdo con esto, tan de acuerdo que para ella la ecuanimidad sólo podría hallarse si fuera posible el regreso a la inocencia del principio, que es otro modo de llamar a la pre-consciencia. Evitar cualquier identificación emocional –alegría, dolor, tristeza, esperanza..., incluso la que consiste en la observación de sí– requiere la sutura de las distancias:

Con frialdad recibo mi propia frialdad. No me creo los sentimientos. No me creo mis sentimientos. ¿Cómo creérmelos? Son como nubes pasajeras. Cambian de lugar al tiempo que yo. Y en el mismo lugar también difieren de sí mismos. Los veo evolucionar y renuncio. Renuncio a la plenitud, a la dicha perpetua del sentir, renuncio al anhelo infinito, aunque presentido a veces, renuncio. Arriba, en superficie, la evolución de los sentimientos; en el fondo, una tristeza leve, serena, que tal vez algún día se transforme en paz. Nunca más el gozo, nunca más esa entrega gozosa al instante que se renueva. Nunca más la alegría de vivir cuando abres los ojos y ves un rayo de sol encendiendo los vivos colores del trompo que te espera-para-jugar en una esquina de tu cuarto. Nunca más la alegría del día nuevo, nuevo una vez más, con sus horas por venir, sus horas por llenar. Todo ello quedó perdido en la infancia a la vez que aquella ingenuidad que permite el futuro. No hay futuro para el observador. El futuro está articulándose ante sus ojos. Él no participa. Él observa. No permanecen los sentimientos. Tampoco permanecen las ideas. La voluntad de permanencia tan sólo permanece. (Maillard, 2005a: 75-76)

Este fragmento anticipa asombrosamente el gozo con que se cierra *Husos* y con el que termina el periplo del observador en ese cuaderno. Por eso, es evidente que *Diarios*

*indios* es un antecedente directo e imprescindible de *Husos*, en cuanto a las aventuras y desventuras epistemológicas del observador se refiere. Pero no sólo por eso. Desde mi punto de vista, *Diarios indios* prefigura, además, la múltiple estratificación de géneros que el cuaderno de 2006 va a extremar poderosamente. En efecto, todos los diarios de Maillard, desde *Filosofía en los días críticos* hasta *Bélgica*, son un alarde de extrañeza escrituraria: por los temas desarrollados, por la estructura textual en que se articulan y especialmente por el tratamiento de los géneros literarios; en definitiva, por la voz tan particular que emerge de esta mezcla de ingredientes. Atendiendo a esto, me atrevería a sostener, sin devaluar en lo más mínimo su tarea poética ni ensayística, que los diarios constituyen la escritura más original y propia de Chantal Maillard, la que probablemente caracterice con más ahínco su obra, también la más inclasificable y, por eso, la que con más evidencia –debido al aislamiento estético en el que crece– abre un hueco singular en el ámbito de la literatura española contemporánea.

### 2.3. *Husos, el límite de la observación*

En *India*, un libro misceláneo que recoge toda la producción de Maillard –poemas, diarios, crítica y ensayos– en torno a sus viajes a este país, encontramos un pequeño texto titulado “Un episodio insólito”, escrito en 2012, en el que la autora cuenta una experiencia particular y estrechamente relacionada con *Husos*:

Ocurrió en Benarés, en 1988. En el cruce de Assi con Godowlia me tragué aquella bolita y media de *bhang* que me dieron con el tchai. [...]  
Al llegar a Ganga Mahal, donde nos alojábamos, fue cuando se inició lo que podría llamar el viaje a través de los husos. Duraría hasta el alba. Era, entonces, tan sólo medianoche. Fui a sentarme cerca de la ventana, desde donde acostumbraba a contemplar el Ganges. J permaneció sentado no lejos de mí, atento, con ese cuidado que siempre me propiciaba. [...] Fui relatando lo que veía, lo que acontecía dentro de mí. La columna del conocimiento había centrado mi atención y ahora el observador estaba listo, dispuesto a dar cuenta. Y daba cuenta. J me respondía, pero todo lo que él pensaba responderme era captado por mí y referido antes de que él pudiese abrir la boca, y esto a una velocidad cada vez mayor, que llegó a ser vertiginosa. “Ahora me vas a decir que...”, le decía anticipando su respuesta. Pronto entendió que no era necesario vocalizar, así que dejó de hacerlo, y luego yo dejé de verbalizar sus pensamientos antes de contestarle. Esta economía de palabras nos fue muy útil. La velocidad del proceso era

extrema y el diálogo entorpecía el seguimiento. Yo sabía que él era mi único testigo y quería dejar constancia de la experiencia, así que procuré verbalizar con el mayor detalle lo que ocurría. Y lo que ocurría era un *ver*. Husos. Fibras mentales en forma de huso contenían –o eran– los modos que tenemos senti-mentalmente de disponernos. Husos, haces de fibras o membranas superpuestas que se convierten en vías o canales para la conciencia-yo que se introduce, cae o se aloja en ellos. Yo alternaba entre ellos, como por intermitencias, de la tristeza a la alegría, de la alegría al miedo. Saltaba de un huso a otro. Cada huso llevaba aparejado su síntoma: el de la tristeza, el llanto; el de la alegría, la risa; el del miedo, el temblor. A ratos, el agua fluía por mi boca y mis ojos sin poderlo impedir. Mientras tanto, la conciencia, dilatada, abarcaba como un espejo el dentro y el fuera, mi pensar y el ajeno, y la imaginación construía para el entendimiento. Los husos, su estructura y lo que vendría a ser más tarde la teoría, todo se desplegaba sin traba para el entendimiento. Concentrada la atención en la observación del proceso, sin dispersión, la energía mental construía en los símbolos, *veía* simbólicamente. [...]

Eran las siete de la mañana cuando, exhausta, pedí que se acabase, que por favor se acabase. En las últimas horas, había estado pasando de un huso a otro a una velocidad inimaginable. Me parecía haberme vaciado de toda el agua de mi cuerpo. El huso más habitado, en los momentos finales, había sido el miedo, el temor de no poder salir ya nunca de aquel tiovivo y quedar por siempre peregrinando en la mente, saltando de una cuerda a otra. Pues los husos parecen estar compuestos por fibras tensas que entre todas forman un haz: las modalidades del ánimo que la mente adopta en una y otra ocasión. ¿Podría recuperar la calma? ¿Era la serenidad un estado diferente, o bien era una más de las cuerdas, otro de aquellos husos al que debería saltar? (2014b: 170-173)

Esta experiencia, que la propia Maillard considera “no impresionante, tan sólo extraordinaria” (2014b: 169) y que vino inducida por la ingesta de cannabis una noche de 1988, concedió a la autora una *visión*, en forma de alucinación lúcida, de lo que a partir de ese momento y progresivamente iba a desarrollar en sus diarios como teoría y praxis de la mente y sus procesos. Teniendo en cuenta este relato no extraña la presencia de la palabra “husos” ya en *Filosofía en los días críticos*. Lo que fue considerado una anticipación parece ser, más bien, la primera huella de una vivencia que permitió a la escritora conocer el desdoblamiento del observador<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Con todo, Maillard cuenta una anécdota de infancia donde por primera vez su mente ensayó la observación: “Tenía ocho años cuando me convertí en observadora. En el transcurso de una pequeña intervención quirúrgica, ante la amenaza de los efectos del gas anestésico y la inutilidad evidente de mi resistencia, decidí concentrar mi atención detrás de mis párpados, donde veía formarse y deformarse extraños dibujos lumínicos de distintos colores. Esto no evitó que me durmiese, pero me ejercité en la observación interior. Al despertar pude describir la experiencia en mi cuaderno e ilustrarla de forma bastante exacta. Había creado al observador. Pero no llegaría a comprender la verdadera utilidad de esta reversión o introversión de la mirada hasta entrar en contacto con el antiguo legado de India y sus técnicas” (2014b: 12).

Maillard dice verse a sí misma transitar por fibras mentales en forma de husos que son, en realidad, estados anímicos. La conciencia se introduce identificándose con ellos y, en consecuencia, considerándolos propios. El yo surge al impregnarse de esos estados senti-mentales. De no existir las modulaciones anímicas, tampoco habría yo. Por eso, dieciocho años después, en el cuaderno *Husos*, escribe:

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.

El mí: husos. Un haz de husos tensos. (2006a: 52)

Los husos son la conciencia, pero no algo preexistente a ella. Del mismo modo, el yo no surge antes que los estados que habita. La conciencia y sus variaciones anímicas son una y la misma cosa: fluencia. Sin embargo, anidar en un sentimiento implica creérselo, es decir, entender que se está padeciendo. Y si hay un sentir, debe haber necesariamente *alguien* que lo esté sintiendo. Es así como emerge la idea de sujeto, un escenario del que –se dice– afloran los estados mentales. La sensación teje un lugar donde suceder y prolongarse: ha construido el yo. Se crea una identidad, algo que no varía, que es estable y continuo. La estabilidad da confianza, pero anuda, ata. Los estados mentales dejan de sucederse sin más. Pasan pero son atrapados por el yo creado y creído. El yo los prolonga reconociéndose en ellos. El dolor se enquistas. La identidad también. Por eso:

Observar los husos. Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo sustraerse. Situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie.

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. (2006a: 23)

En el diario de 2006, Maillard describe la observación de la mente de un modo muy similar a la experiencia vivida por estimulación de la droga en 1988. El yo, aquí también, en lugar de identificarse con los estados anímicos, se aparta, surgiendo así la observación de sí mismo. De este modo, el yo transita los husos y al mismo tiempo, vuelto doble, se observa transitándolos.

El proceso es idéntico al que explora la protagonista de la primera película del director filipino-estadounidense H.P. Mendoza. En *I am a ghost* (2012), el cineasta cuenta la historia de Emily<sup>60</sup>, un espíritu que, sin saberlo, no ha abandonado todavía la casa donde vivió y murió. Sylvia, una médium contratada por los nuevos propietarios, trata de hablar con ella para conseguir que su particular presencia deje la mansión. La médium consigue que Emily, finalmente, tome consciencia de su situación y se vea a sí misma como un fantasma. Igual que el observador en *Husos*, Emily se desdobra en dos estados: Emily sin conciencia ocupada en las tareas de su día a día y Emily consciente y observadora de la Emily anterior.



Dos fotogramas de *I am a ghost* donde la protagonista se desdobra en observadora de sí misma.

En *Diarios indios*, Maillard había escrito: “Ésta es la escritura de un muerto lúcido. Un muerto que contempla con cierta nostalgia la vida que le ha abandonado”. (2005a:

---

<sup>60</sup> La decoración y el vestuario sugieren que el personaje principal es un trasunto de la escritora Emily Dickinson.



77). No parece haber una definición más acertada para *I am a ghost* y el observador de *Husos*. Tampoco parece extraño entonces que una misma pregunta brote del diario y del film: ¿quién es realmente el observador?, ¿quién, la imagen que contempla a Emily?, ¿acaso el observador de *Husos* y la observadora de *I am a ghost* no son estados mentales también?, ¿se puede salir de la mente para observarla?

En la película de Mendoza, la observadora sigue siendo un fantasma: un fantasma de un fantasma. Cuando Emily se observa a sí misma su condición fantasmagórica no se anula, al contrario, se multiplica. Se desdobla pero no consigue salir de sí. Toma conciencia, pero no sale de su conciencia. Del mismo modo, el observador es una modulación mental más, un pliegue más de la conciencia, pero nunca una mirada exterior. En palabras de Maillard:

Entrar en el huso de la razón. El observador dicta el mandato. –¿Cuál es el huso del observador?– El observador dice. Dice aún entre los vivos. Sin implicarme. Implicándome apenas. Lo justo para conservar el pulso que dice al observador, que puede decirle. [...] Decir al observador que dice los husos y que, para que me lo crea –lo justo, también–, me relega a la tarea de la observación menor: la de los hechos. (2006a: 27)

El desdoblamiento es evidente. El observador observa los husos mientras otro pliegue del yo los recorre. La observación, entonces, parece escapar a los husos, puesto que los contempla. Sin embargo, la cuestión que Maillard se plantea (*¿cuál es el huso del observador?*) pone en duda esta posibilidad. Preguntarse por el huso del observador equivale a entender lo que la propia autora escribió en un ensayo de *Contra el arte*:

No se trata tanto de distanciarse de las percepciones y de desidentificarse de los contenidos mentales como de tomar conciencia de la imposibilidad de distanciarse con la mente de la propia mente. Todo lo que pueda ser observado por la conciencia, en efecto, tiene el mismo estatus; por muy elevado que sea un pensamiento, sigue siendo pensamiento. (2009e: 294)

La observación es otro huso, otro estado mental. No podemos salir de la mente. El observador, la particular voz que pretende conocerse, tiene el mismo rigor metafísico que el yo que se identifica con los estados emocionales: ninguno. Por eso, en *I am a ghost*, cuando Emily intenta salir de la casa sucede esto: *ve nada*. Todo negro, indescifrable, mudo. ¿Cómo interpretar lo que está fuera de la mente si nuestro sistema interpretativo es la mente? No hay fuera.



Fotograma de *I am a ghost*: no hay nada fuera de la casa-mente.

El límite del observador y su inflexión antiesencialista son dos de las contribuciones más importantes de *Husos* a la trayectoria de la observación tejida en los diarios. Ahora bien, en este cuaderno, la observación cumple, además, y a diferencia de los diarios anteriores, con otra tarea que revierte aquí la premura de una necesidad vital, de un requerimiento para sobrevivir. En otros cuadernos, el observador se desprende del yo para alejarse de los pensamientos y emociones que lo acucian; lo ve sentir y pensar pero no se identifica con esos estados. En *Husos*, el observador sigue siendo una herramienta para contemplar la conciencia en sus vaivenes emotivos, afectivos e intelectuales pero, también, es una estrategia para combatir el dolor que, debido a las circunstancias en las que Maillard escribe este diario, es una de las disposiciones emocionales en las que yo recae con más frecuencia. De hecho, la figura del observador propicia y permite aquí la escritura, porque, como ha señalado Virginia Trueba, “desde el dolor, en propiedad, nada puede escribirse. Hay, pues, otro huso superpuesto al del dolor [...] en las pausas del dolor: el huso de la observación” (Trueba, 2009b: 195). *Husos* se configura, a mi juicio y por este motivo, más que cualquier otro cuaderno que hasta la fecha haya publicado Maillard, como el diario del observador<sup>61</sup>.

En *Husos*, el observador llega a su límite cognitivo y lingüístico: entiende que observarse a sí mismo es una ilusión mental más, un espejo imposible. Este muro insalvable, el de la propia mente y sus posibilidades epistemológicas, clausura de algún

---

<sup>61</sup> *Husos* es un cuaderno de duelo. En una pequeña y sucinta nota –página 76, sección 7– así queda recogido. Además, en una entrevista, Maillard dijo: “El compadecer con otros está presente en mi escritura, es un grito de dolor que pertenece al momento de mi enfermedad. Lo que he escrito después pertenece a una pérdida incluso más consustancial que la pérdida física, que es la pérdida de un hijo. Esa estrategia de la geografía mental me permitió distanciarme de mí misma. Observarme en la pena, en el dolor, y construir o, simplemente, sobrevivir. Sin esa escritura, sin ese decirme desde la distancia que la escritura procura, no habría sobrevivido a tanta pérdida” (Maillard en Blanco, 2007: 2-3).

modo el largo periplo del observador. Por eso, no es casual que el diario se cierre con la apelación al gozo, el estado mental propio de la infancia, aquel que la autora considera anterior a la conciencia y, por tanto, la única manera efectiva de escapar a la mente y su andamiaje conceptual y lógico. *Bélgica*, último diario que hasta la fecha ha publicado Maillard, es una búsqueda y exploración de este estado mental de la infancia.

Con todo, y antes de ocuparme de este otro diario, quisiera detenerme en Henri Michaux, escritor y pintor que, sin duda, ha estado implicado, aunque sin saberlo, en la construcción del observador maillardiano. La sintonía estética entre ambos ha sido señalada por la propia autora en diversas ocasiones. En *India*, Maillard explica que la primera vez que tuvo un libro del escritor belga entre sus manos fue en una librería de Pondicherry, ciudad del suroeste de India y antigua colonia francesa, donde encontró varios volúmenes que se convirtieron en estrechos compañeros de viaje (2014b: 359). A partir de ese primer contacto casual, Maillard no sólo ha escrito diversas notas o artículos a propósito de Michaux, también ha traducido algunos de sus textos más conocidos<sup>62</sup>.

Michaux y Maillard son viajeros. Ambos han conocido lugares lejanos: él recorrió el sur de América y diversos países asiáticos; ella ha pasado varias temporadas en ciudades indias. Pese a esto, los dos han entendido que el desplazamiento más importante que podían experimentar es aquel que se produce en los intersticios de la propia mente. Así pues, el viaje físico ha sido para ellos una estrategia de extrañamiento, una manera de situarse y ubicar su propia percepción en un espacio de ruptura para así acceder y rastrear con mayor facilidad el *modus operandi* de la conciencia.

En el caso de Michaux, a los viajes se añaden los experimentos con drogas. Algunos de sus libros más conocidos, como *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas* o *El infinito turbulento*, e incluso, muchas de sus pinturas, surgen como testigos que recogen estas vivencias alucinadas producidas por la mezcalina y otras sustancias similares. Michaux jamás pretendió utilizar las drogas con fines lúdicos<sup>63</sup>. Para él, que ni siquiera probaba el té o el café, tenían una función exclusivamente

---

<sup>62</sup> Maillard ha traducido *Escritos sobre pintura* (2000) y *Retrato de los meidosems* (2008), libros que asimismo ha prologado. Además, ha escrito “Los viajes interiores de Henri Michaux” (*India*, 2014b: 359-370) y “Michaux-Santóka. A trazos” (*La baba del caracol*, 2014a: 67-95), en torno a la figura del escritor belga.

<sup>63</sup> A este propósito, Maillard ha escrito: “Su meta no es ningún paraíso ni ningún absoluto, sino, antes bien, curar la estupidez, conocer y conocerse más allá de las consignas y los modelos de comprensión establecidos” (2014b: 366).

experimental: las alteraciones de conciencia que le producían los alucinógenos facilitaban la observación de los movimientos mentales. Igual que los viajes, igual que la creación del huso del observador, las drogas desestabilizan los procesos habituales de la mente llevándola a situaciones extrañas, alteradas, confusas, insólitas. Desde estas otras posiciones desacostumbradas, la identificación con los procesos de la mente se dificulta, de modo que el desdoblamiento que supone la observación surge con un esfuerzo menor. En palabras de Michaux:

Al igual como el estómago no se digiere a sí mismo, porque es importante que no se digiera, el espíritu también está hecho de tal modo que no es capaz de percibirse a sí mismo, de captar directamente, constantemente, su mecanismo y su acción, pues tiene otras cosas que percibir.

Yo había precisado de la perturbación insidiosa de una droga, gracias a la cual “eso” se había detenido, para permitir que, por fin, a edad ya avanzada, percibiese verdaderamente, experimentalmente una función tan importante, casi omnipresente, y su incesante acción que acababa de cesar. (2000b:13)

¿Y qué ve, qué experimenta Michaux cuando *eso* cesa, es decir, cuando toma conciencia de su propia conciencia y la observa?

Microfenómeno por excelencia, el pensar, sus múltiples influencias, sus múltiples y silenciosas microoperaciones de dislocamiento, de alineamiento, de paralelismos, de desplazamientos, de sustituciones (previas a alcanzar un macropensamiento, un pensamiento panorámico) escapan y deben escapar. Sólo pueden ser seguidas, y excepcionalmente, bajo el microscopio de una atención desmesurada, cuando el espíritu monstruosamente sobreexcitado, por ejemplo bajo el efecto de una fuerte dosis de mescalina, modificado su campo, ve sus pensamientos como partículas, que aparecen y desaparecen a velocidades prodigiosas. Entonces es cuando capta su “captar”, estado que, de hecho, se halla fuera de lo ordinario. (2000b: 13)

Como el observador, Michaux registra sus pensamientos formando husos o partículas fugitivas, chispas o fogonazos con la única consistencia del instante y la única esencia de lo pasajero y efímero. Las partículas que menciona el escritor belga se suceden y ninguna de ellas se estabiliza ni perdura. Esta percepción deshilvanada, fragmentada y a sacudidas acaba repercutiendo en la construcción del yo:

En circunstancias normales, siempre tengo (todo el mundo lo tiene) un *continuum* que se enfrenta a la imagen, a la idea en presencia de la cual éstas desfilan y que, sin entrar necesariamente en lucha con ellas, se ve probado, impresionado, recordando una especie de goma elástica, incesantemente

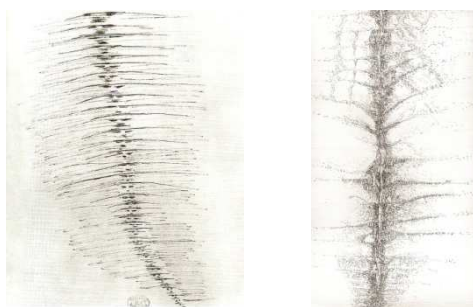
modificada, incesantemente reformándose, poco más o menos, aunque ese poco más o menos sea importante, sea la marca recibida. Elástico, corriente, resistencia o cualquier otra cosa (sustancia química, bases de moléculas de A.R.N.), ese *continuum* elástico, que normalmente sostiene toda vigilancia, estaba ausente. Yo no quedaba marcado después del paso. Nada de lo que debe quedar marcado lo quedaba. Nada quedaba engramado. Esa X tensional que se mantiene frente a la imagen (y también frente a toda percepción) ya no existía. Yo percibía, y con intensidad, pero, después del paso, el lugar quedaba vacío. (2000b: 56)

Por tanto, si el lugar del sujeto queda vacío, el sujeto desaparece, no existe. El escenario se ha borrado y tan sólo se palpa la acción, el estado senti-mental que tras percibirse se disuelve. Esta última cita de Michaux resuena poderosamente con un texto ya mencionado antes de *Husos*. Decía Maillard: “El mí: husos. Un haz de husos tensos” (2006a: 52). Para la autora, no había diferencia entre los husos –los estados mentales– y el yo que los experimentaba, de hecho, consideraba este último una excrecencia conceptual de los primeros. Las percepciones suceden sin yo.

Michaux y Maillard comparten una vocación común: entender los procesos mentales, desentrañar la conciencia y sus movimientos. Esta búsqueda paralela les lleva a una misma constatación: el yo es un concepto y las percepciones suceden sin él. Por eso, estas palabras que Maillard escribe pensando en Henri Michaux son, más que una interpretación de la obra del autor belga, la señalización de la membrana que los une:

La escritura de Michaux es una irrupción en lo otro a partir de lo mismo; en lo mismo, a partir de lo otro. Inmiscuirse en el límite entre lo que somos y lo que no para poder dar cuenta, de alguna manera: ejercicio especular donde los haya que nos capacita para establecer la distancia que nos enfrenta interiormente y nos escinde entre actor y testigo-observador. (2014b: 362)

Este fragmento podría, sin duda, iniciarse también así: La escritura de Maillard..., y el resto no cambiaría.



*Dessins mescaliniens* (1956 y 1958-59), de Henri Michaux.

#### 2.4. *El observador detenido en Adiós a la India*

Escrito en 2005, *Adiós a la India* recoge el último viaje de Maillard al país donde nació el observador. Los títulos de las seis partes que constituyen este diario son los nombres de las ciudades que la autora visita y desde las que escribe: “Bombay”, “Puna”, “Jaipur”, “Jaipur-Delhi-Varanasi”, “Benarés” y “Calcuta”. Por tanto, el itinerario del cuaderno representa el recorrido que la escritora y su escritura llevan a cabo por el subcontinente. En el prólogo, Maillard es taxativa cuando explica las intenciones que la impulsaron a regresar a India:

Volví sobre mis pasos, esta vez, para enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar: la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasionada, conmovida, la esquiva o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar su resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aún así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje en esta ocasión. No sé si lo logré o si no pude evitar el sesgo que me indujo a comprobar el deterioro de la cultura india y a valorar la rapidez con que, al contacto con los valores de Occidente, está perdiendo su homogeneidad. (2009d: 9-10)

Dos aspectos se desmarcan en este pequeño párrafo que, efectivamente, se convierten en los prismas desde los que Maillard escribe *Adiós a la India*. Por una parte, la mirada neutra que la autora desarrolló en *Diarios indios* se recupera en este cuaderno. Por otra, se desvela una de las temáticas más frecuentes que aborda la escritura de este diario: la desaparición de los valores estéticos tradicionales, aquellos que precisamente motivaron a Maillard a acudir a India por primera vez.

Por lo que respecta a la primera característica que la propia autora reconoce, algunos de los textos que constituyen el diario pueden servir de ejemplos pertinentes para evidenciar la ecuanimidad de la mirada:

Despertar en Bombay. El graznar de los cuervos. Su silueta tras las cortinas que el aire mueve despacio dejando entrever, a ráfagas, las hojas acorazonadas del pipal.

La voz de los cuervos. La densidad del aire. La copa del árbol a veinte metros del suelo y al alcance de mi mano. Los cuervos. Alargan el cuello, hinchan la garganta y el sonido ronco se sostiene en el aire, lo llena, lo completa. Una extraña plenitud me invade. (2009d: 17-18)

En torno a la fogata, cinco niños oscuros. Uno de ellos, en el regazo del padre. La madre atiende al agua que hierve en un recipiente de metal. Los ojos, en la oscuridad, reflejan las llamas. La piel polvorienta embebe la luz. En cuclillas, todos, pues no hay sitio para alargar las piernas: los coches pasan demasiado cerca. (2009d: 25)

La neutralidad de la mirada, en estos fragmentos, es muy similar a la de *Diarios indios*. De hecho, estas dos citas podrían pertenecer a este otro cuaderno por el tono, la modulación de la escritura y el tipo de escenas que registran. En *Adiós a la India*, Maillard recupera también la compasión que había sido clave en el diario publicado en 2005. Como en aquél, la actitud compasiva se relaciona con la mirada de los habitantes de las ciudades indias donde Maillard es una intrusa:

Mi mirada de niña en los tranvías de Bruselas tenía algo de ese mirar que tienen los indios, una cierta disposición a recibir el mundo como espectáculo, una receptividad o más bien un vacío, una anulación de la conciencia del yo. Yo, entonces, no existía para mí, eran los otros quienes existían. O, simplemente, ocurrían. El mundo, simplemente, ocurría. (2009d: 20)

A diferencia de lo que sucede en *Diarios indios*, en este fragmento la autora relaciona la mirada compasiva india con su propia mirada infantil, aspecto que prelude el siguiente cuaderno, *Bélgica*, cuya escritura Maillard inició en 2003 y que, por tanto, mientras visitaba India en 2005 y escribía el cuaderno que ahora nos ocupa, ya tejía en paralelo. No es casualidad, entonces, que en *Bélgica* leamos este fragmento tan similar; ambos, es muy probable, habrán sido escritos en un arco temporal estrecho:

El sonido de los pasos en la acera, el brillo que el agua deja en los adoquines, el sonido del tranvía al frenar, su chirriar de metal al rozar los rieles y, una vez dentro, la oscilación lateral, rítmica... Sin ninguna transición, recupero la mirada de la niña que solía perderse en lo ajeno. Tal vez fuese debido a la disposición de los asientos, me digo. Asientos estrechos situados frente a frente con tan poco espacio que obligan a los pasajeros a colocar las piernas oblicuamente. ¿Cómo no perderse en el otro cuando tu rostro respira a medio metro del suyo? Yo me creía invisible o, simplemente, lo era. Desaparecida de mí, vivía la vida de quienes estaban sentados frente a mí; les habitaba. Mirar era un puente que daba de inmediato a su interior. Sabía de sus gestos más íntimos, de sus temblores, sus pequeños vaivenes. No adivinaba, pues no había atisbo de conciencia en ello, sentía o, mejor dicho, había en mí. Porque yo era el otro, y había en mí lo que en el otro había, sólo que sin el juicio sentimental que acompañaba, en ellos, esos gestos internos. No había en mí la pena con la que se sentían

desgraciados, ni el fastidio, ni la envidia, ninguno de los conceptos con los que definimos las diversas variaciones del ánimo, pero saboreaba con ellos sus recuerdos, experimentaba sus estados y, así, aprendí a ser en otros antes, mucho antes de haber sido en mí misma. (2011: 62-63)

Maillard recuerda su mirada infantil y ese recuerdo es una definición precisa de la mirada compasiva que, años después, iba a convertirse en el motor de búsqueda en sus viajes a India. Los ojos de la infancia y los del observador son los mismos. Incluso, la capacidad de transitar por los otros sin identificarse con sus estados de ánimo coincide también con la actitud del observador en *Husos* que, igual que la niña Chantal en los tranvías, procura ser más allá o más acá de las modulaciones senti-mentales. Este estado compasivo es el que en *Adiós a la India* permite a Maillard escribir:

Apurar la imagen de un búfalo.  
Apresarla.  
La imagen, no el búfalo.  
Destruirla.  
Borrarla.  
Queda el búfalo.  
(Atrás, fuera del mí,  
todo es búfalo). (2009d: 74)

La imagen que del búfalo obtenemos es una elaboración mental del búfalo. Vemos, conceptualizamos, construimos una imagen, creemos que esa imagen es el búfalo. Maillard, en este poema, construye y deconstruye para, en el derribo, tratar de percibir al búfalo sin la intermediación conceptual que toda percepción elabora. Este trabajo es el mismo que realizaba el observador en *Diarios indios*. Como se ha dicho antes, la presencia de este cuaderno es intensa en *Adiós a la India*:

Volver sobre sus huellas.  
Encontrarlas estrechas.  
Calzarse el polvo y regresar  
de vacío. Sin lastre.  
Sin nostalgia. (2009d: 50)

El observador de *Adiós a la India* no avanza con respecto a la mirada que la autora propuso en *Diarios indios*. A veces, no obstante, en lugar de tener su punto de apoyo en este diario, parece acercarse más al observador de *Husos*: “Como una película, ante la conciencia despierta la vida se repite y se previene. El futuro próximo dado en la



atención. Sólo esto es preciso: la atención dispuesta” (2009d: 75). Las similitudes con *Husos* llegan incluso por las simetrías de estilo:

Ellos... ¿Quiénes?  
Los que se han ido. Imágenes,  
residuos que perduran. Todo  
siempre perdura. Luego,  
se desvanece. Algunas cosas  
insisten, se hacen sólidas  
por su repetición. Y es lastre.  
Elegir, pues, el lastre que conviene.  
Para el vacío. Hacerlo  
habitable.  
Por ejemplo, un búfalo, estirando  
el cuello, o el ojo de una vaca  
mientras cruza la calle abarrotada.  
Calma. Ojos-calma  
en los que todo se detiene. Sin  
detenerse. Haciendo  
tiempo  
para el vacío. (2009d: 47-48)

Este poema, sin duda, acusa la escritura balbuciente de *Husos* y de *Hilos*. Así pues, podríamos concluir que, en *Adiós a la India*, el observador no experimenta variaciones con respecto a las propuestas de los diarios anteriores. Las innovaciones de este cuaderno no tienen relación con la observación, que es, como se ha analizado, el tema central de la escritura diarística de Maillard. En este sentido, *Adiós a la India* es un diario menor o una escritura epigonal de cuadernos previos.

Con todo, *Adiós a la India* presenta dos aspectos que merece la pena destacar. El primero es la mezcla de géneros. En sus diarios, Maillard incluye constantemente pasajes poéticos, de hecho la escritura podría, en muchas ocasiones, considerarse una particular prosa poética. La expresión rotunda de esta amalgama es *Adiós a la India*, que alterna fragmentos prosísticos y poemas en la tejedura de su manto textual. El segundo aspecto destacable es que la autora se plantea por primera vez en este cuaderno qué ha sido y qué es para ella India, qué ha construido su mente bajo ese nombre, llegándose a preguntar si realmente *su India es India*. Esta reflexión, que llega incluso a cuestionar la actitud que mantuvo en sus viajes anteriores, es crucial: “Volver a India, una vez más. Para comprobar. Para ver cuánto de lo recordado vuelve a hallarse ahora, y cuánto fue añadido, entonces, por una mirada expectante, para colmar el ansia. Comprobar” (2009d: 35-36). La mirada de Maillard se agudiza, se desmitifica, es incisiva y crítica.

Por eso, más adelante, viendo un ritual a las orillas del Ganges, escribe el siguiente fragmento a modo de conclusión a las suposiciones anteriores:

En Assi, el último ghat, en cuyo límite siempre me he alojado, los hoteles han proliferado. Desde uno de ellos un cable grueso, tendido entre postes, llega hasta una plataforma que han construido en la orilla rozando el agua, en la que dos personajes disponen los enseres para un ritual de atardecer. Nunca ha sido éste un lugar de rituales.

¿Ritual o espectáculo? No estamos en Hawai, pero ¿por qué no? Ofrendas de fuego estilo película de los cincuenta ambientada en lugares exóticos. Una más del sinfín de cosas que se han desvirtuado aquí al convertirlas en atracción turística. Sin embargo, no tardo en comprobar que muchas de las silenciosas siluetas reunidas en torno a la plataforma no son precisamente turistas, sino gente del lugar que, enfundada en sus chales, serios, asisten con curiosidad a la representación.

Y, ¿por qué no habían de ser representados los rituales? ¿Acaso las historias sagradas no se representan? ¿Pierde valor un ritual por ser representado? Lo pierde, evidentemente, como ritual, desde el momento en que es realizado para otros fines que los prescritos. La función cambia de acuerdo con los fines y estos son, ahora, los del espectáculo: entretener, divertir. ¿Es así?

El etnocentrismo que nos caracteriza nos hace creer que nuestras categorías son universales. Para nosotros, hace tiempo que la representación ha perdido su valor cognoscitivo para convertirse en entretenimiento. Nuestras expectativas han cambiado; ya no nos guía ni la curiosidad ni la inocencia, sino la insatisfacción. Ésa es la diferencia.

Me deslizo entre aquellas figuras delgadas, inmóviles y atentas. Ellos son inmunes a este cambio, me digo. Lo que para nosotros ha venido a ser espectáculo, para ellos sigue siendo representación.

[...] Pero basta. ¿Tiene esto que ver, realmente, con la representación de un ritual? ¿Qué sentido, qué conclusión ofrece, al entendimiento, un ritual representado? ¿Acaso no se irán de vacío los espectadores, los que son indios tanto como los que no? Ni ritual ni representación. Tan sólo *kitsch*. Devaluación y descontextualización. Pérdida. (2009d: 66-69)

Al llegar a India por primera vez, ¿cuántas de las cosas que vio Maillard fueron representación y no ritual? ¿Cuántas no fueron kitsch camuflado? ¿Cómo advertir la diferencia por un ojo deseoso de autenticidad? ¿Hasta qué punto la diferencia no está precisamente creada por la mirada que observa?

Uno de los fragmentos más intensos del diario es el que da cierre a su escritura. En él, el desencanto de la mirada encuentra un poderoso paralelismo con el observador:

¿Cómo explicar la fascinación que ejercen sobre nosotros las ciudades indias? ¿Será su intensidad? ¿Será que nos falta vida?

Qué fuimos a buscar a India los europeos, ¿los secretos de la inmortalidad, el elixir que nuestra alquimia no logró entregarnos, los dones que nuestras

escuelas de espiritualidad no nos brindaron, el origen perdido que los románticos anhelaban recuperar, un guía para viajar por los intersticios de la mente, unas creencias alternativas, nuevos símbolos? Puede ser. Pero las razones que creemos más personales suelen ser alentadas, en realidad, por intereses que no lo son, y conviene distinguir entre lo que es de los Césares y lo que a los dioses pertenece.

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 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 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.

En cuanto a los logros espirituales, tengo bastante claro que éstos comienzan y terminan con el conocimiento de la propia mente y sus límites. A ella pertenece todo lo que puede pensarse y decirse. [...] 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. (2009d: 82-84)

Sólo un niño traspasará el límite. El final de *Adiós a la India* enlaza estrechamente con *Bélgica*. El aprendizaje que Maillard obtiene finalmente de India está relacionado con la desmitificación del lugar. La crítica a Occidente es despiadada y certera. La crítica a la construcción del observador, que ha ocupado la trayectoria de todos los diarios, también. El observador es una idea más, un concepto más, una elaboración mental más. Tras la fascinación por India, tras el camino del observador, queda la constatación de los castillos levantados en la mente y por ella misma. Por eso, Maillard si quiere seguir escribiendo sólo tiene una salida: *Bélgica*, o regresar al tiempo en el que el observador no era necesario porque no había conciencia ni yo que observar: cuando el mundo y el yo eran un cuerpo siamés.

## 2.5. Bélgica y el gozo: ¿el regreso es otro inicio del viaje?

El prólogo de *Bélgica*, dividido en diez partes, ofrece diez posibles maneras de entender el diario. Estos diez desdoblamientos, sin embargo, se complementan, como si cada uno de ellos fuera un zoom declinado sobre los detalles que conforman un mismo tapiz. En uno de estos acercamientos escribe Maillard:

A menudo ocurre que vemos la infancia como un paraíso perdido. Nos volvemos hacia ella con nostalgia y regresamos a los lugares donde transcurrió en busca de no se sabe muy bien qué. Cuando entreví aquel charquito de agua, supe que aquella nostalgia no se refería a la infancia ni a ningún momento de ella en particular, sino que era la de un gozo profundo ajeno a la conciencia temporal. No sabría, hasta mucho después, que aquel estado de gozo era el de la propia vida, que venía dado con ella, y que si lo perdemos –cosa que suele ocurrir con aquello que llamamos “edad de razón”– es por efecto de la reflexión, palabra ésta que ha de tomarse tanto en su sentido literal como en el más cotidiano. La re-flexión, en efecto, es un primer doblez. Es pensamiento que nos dice y, al hacerlo, nos flexiona, nos divide y enfrenta. 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. Lo ajeno es, evidentemente, nuestro personaje, aquel que nos re-presenta. Apenas pronunciado, el pronombre *yo* lo hace ya cargado del veneno por cuyo efecto dejamos de sernos y empezamos a sabernos; es lo que las mitologías atribuyen a la sierpe. Cuando el niño dice *yo*, se ha enajenado en su reflejo, en su doble, y aquel ser primero que no se sabía siendo ha quedado asombrado, reducido a una sombra. Y el gozo, junto con todo lo que ocupaba esa plenitud, es relegado al lugar del olvido o del misterio, lo que ya no se sabe y no puede saberse porque ahí aún no había palabra. Y es lo que van a buscar los místicos y los poetas. Los primeros hablan de paraísos, los segundos, de la infancia; Homero le dio el nombre de Ítaca. Todos tratan de hallarlo, pero van en su busca con todo lo que son, con todos sus pliegues, van por el bosque con el saco de huesos a la espalda, entrechocándose todas las palabras que aprendieron a lo largo de su vida. ¿Cómo entrar en el paraíso con una llave de palabras? Toda significación dará cuenta del abismo. 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. (2011: 16-17)

El gozo es el estado que busca el místico y que también ansía el poeta, dice Maillard. Añadiría: y el observador. No obstante, este último, probablemente a diferencia de los otros, conoce la dificultad de su tarea. Ya en *Husos*, el observador constató la imposibilidad de salir de la conciencia con la propia conciencia como única herramienta. ¿Cómo evitar el yo, cómo erradicarlo? ¿Acaso nuestro sistema perceptivo no está ya estrechamente relacionado con el andamiaje lingüístico y, en consecuencia, con el sujeto? ¿Podemos aprender sin lenguaje? ¿Podemos vivir sin yo, extirparlo como si nunca hubiéramos construido ni vivido a través de esa modulación de la conciencia? Estas preguntas subyacen en *Bélgica*. El cometido de la escritura no es otro que un experimento: probar si el gozo es posible, si es factible ahora encontrar un espacio en la conciencia donde la conciencia y su sistema conceptual y lingüístico haya desaparecido,

como en el inicio, como en la infancia. El experimento de Maillard consiste en regresar al estado mental de la niña que fue con su mente adulta actual<sup>64</sup>. ¿Se puede? ¿Y qué sucede entonces con el observador?

A la primera pregunta, la autora responde en el mismo prólogo del cuaderno:

No se trataba de recordar, sino de experimentar el gozo ahora, en este instante, ahora. Era preciso, pues, negarse al destello y, con ello, dejar de recordar. Y, con esta conclusión, llegó otra: por mucho que lograrse ensanchar la imagen, recordar el tiempo pasado, no podría recuperar nunca, en presente, el gozo pasado. (2011: 23)

¿Por qué Maillard asegura que no puede recuperar el gozo? Es simple. Porque, ¿cómo volver a un estado pre-lingüístico con el lenguaje? Ése parece, definitivamente, un regreso imposible<sup>65</sup>. Aún así, en los viajes, Maillard trata de evitar la figura del observador, puesto que la observación implica un desdoblamiento y, por tanto, el surgimiento del yo como objeto que observar. El gozo que busca la autora está antes del pliegue mental que supone la observación. Por eso, el observador no aparece en los viajes, sino en los intervalos, los espacios de la escritura que transcurren entre los viajes; dicho de otro modo, los momentos de reflexión. Y el observador, ya lo sabemos, es una figura *reflexiva*: “Escribir es un ejercicio de conciencia. De atención también. No se precisa cuando se vive. ¿Que escribir es otra manera de estar vivo? De estar vivo, sin duda, pero vivir es otra cosa” (Maillard, 2011: 69). El observador es un pliegue de la

---

<sup>64</sup> En *Los lugares de una fuga*, un texto de Perec incluido en *Nací*, libro citado por Maillard en uno de los apéndices de *Bélgica*, el autor francés experimenta el propósito que Maillard persigue en su cuaderno. Recuerda el día en que de niño se escapó de casa. El recuerdo no es narrado como una anécdota del pasado, sino como un suceso que, de pronto, se vuelve a vivir en presente. Perec cierra el texto escribiendo: “Cuando, veinte años después, se acordó de esto (cuando, veinte años después, me acordé de esto), todo era al principio vago y opaco. Después comenzaron a aparecer los detalles uno a uno:

la canica, el banco, el panecillo;

el paseo, el bosque, las rocallas;

el tiovivo, las marionetas;

la portezuela;

la calle Assomption, el metro, los metros;

la revista, el hombre, los agentes;

el bocado y el tazón, el gran tazón de loza blanca con los bordes mellados y el fondo cubierto de estrías grisáceas en el que había bebido agua

(en el que yo había bebido agua).

Y se puso a temblar durante un rato, un largo rato, ante la página en blanco

(y me puse a temblar durante un rato, un largo rato, ante la página en blanco)” (2008: 29-30). Como en el caso de Maillard, con Perec cabría plantearse las mismas cuestiones: si la recuperación del gozo se llega a dar, ¿puede realmente escribirse?, ¿puede pasarse por el cedazo del lenguaje tal vivencia?, ¿estamos realmente leyendo la recuperación del gozo infantil por un Perec adulto?

<sup>65</sup> Este tema está ampliamente analizado en las páginas dedicadas a *Bélgica* en el primer capítulo de este trabajo. Remito al lector a ellas (pp. 170-191).

conciencia como lo es el lenguaje y la escritura. Los intervalos son la evidencia de este desdoblamiento: ¿la vida reflexionada?

Escribe Maillard en el primer intervalo:

Hubo un tiempo en el que las historias contaban el pasado de un pueblo. Se contaba para recordar, o para crear raíces y fundar el suelo común en el que hubiesen arraigado. Hoy, inventamos historias para ocupar el presente, para ocuparlo entre todos con historias ajenas. Contar es procurarse una continuidad. Argumentos prestados, historias con las que se hace el tiempo para ocupar la extensión inmensa, aterradora, que sin él se abre. (2011: 75)

También es ésta la función de los intervalos y la del observador: hilvanar una historia, la del yo y sus emociones, construir un discurso para sobrevivir. Sin embargo, y por oposición, el proyecto maillardiano en *Bélgica* es justo el contrario. La autora, en los viajes, pretende regresar al gozo, esto es, a un estado de identificación plena entre el sujeto y el objeto, una modulación mental en la que la reflexión y el yo no han surgido, en la que precisamente por ello no se produce *conocimiento* sino *contacto*. Este estado de gozo es anterior al sujeto y también al lenguaje. Si Maillard hubiera logrado ensanchar su atención y habitar de nuevo el espacio mental del gozo, o la mente antes de la mente, no hubiera podido escribir sobre ello. La experiencia hubiera sido no-lingüística. Escribirla significaría intentar traducir a un código algo que carece de él. En este sentido, los viajes más que constatar el gozo, constatan la voluntad de llegar a él. A su vez, los intervalos, no se abren como una reflexión acerca del gozo, sino como una reflexión acerca de la imposibilidad de alcanzarlo en los viajes. Por eso, el sentido de la escritura del diario cambia:

Escribir para no perderse. Como punto de apoyo. Relatar para controlar. Para no perder. Para no perderse. No tanto. No más. Repetir en lo escrito los gestos, decirlos, decirse. Para preservar la constancia del mí entre todo aquello que se escapa:

recorta hojas de papel del tamaño de su mano, las superpone, las dobla y las anuda con una cuerda fina. Es su primer diario. Lo lleva colgado del cinturón como una llave maestra. Sabe que nadie podrá relatarle su vida más adelante. Los compañeros de infancia, apenas conocidos se pierden de vista; cada año, en cada internado, son otros distintos. Nadie hay en permanencia que acompañe y pueda ser testigo. De modo que se entrena leyendo en voz alta lo escrito para dar así constancia de los hechos, que en su doblez adquieren la cualidad de lo evidente.

Escribir para dar cuenta, con puntilloso análisis, de los hechos –¿los hechos?

Escribir, ahora, para desligarse. Escribir para desprenderse. Para dejar de llevar adherido el mí, sus repeticiones, sus retornos. Liberarse en vida. (2011: 196-197)

Escribir para construir una identidad cuando se carecía de ella y, ahora, en *Bélgica*, para regresar al momento anterior a su primer atisbo. En ambos casos, la escritura para Maillard es, no hay duda, un modo de sobrevivir, una prótesis. Pero, ¿cómo se escribe para olvidar la escritura, para olvidar al yo? Quizá intentando utilizar las palabras como un mantra en el que borrarse o también:

Dentro, adiestrarse en la ecuanimidad; fuera, en la compasión.

Dentro, los actos provocan pensamientos, los pensamientos dan lugar a sentimientos y éstos se tornan emociones que derivan en nuevos actos. Para el observador, los pensamientos son equivalentes. Ecuanimidad: recibirlos, verlos, dejarlos ir. Dentro, ecuanimidad.

Fuera, los pensamientos promueven actos que se convierten en hechos y éstos provocan perturbaciones, convulsiones, choques, estrépitos. 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. (2011: 82)

Las estrategias de Maillard son dos: la compasión y la ecuanimidad. Ambas ya han sido exploradas por la escritura de la autora en cuadernos anteriores. En *Diarios indios*, especialmente en *Bangalore*, la compasión era el estado principal mediante el cual el yo desaparecía disuelto en los otros. La ecuanimidad, por su parte, es la modalidad que el observador investiga hasta el límite en *Husos*. Y es que las variaciones que *Bélgica* imprime sobre la figura del observador son mínimas. Escrito entre 2003 y 2009, la elaboración de *Bélgica* es paralela, en algunos momentos, a la de *Husos* y esto conlleva que ambos presenten numerosas similitudes. Las convergencias se producen sobre todo en los intervalos, esto es, en los espacios de escritura donde se constata la presencia del observador. Explica Nuño Aguirre de Cárcer:

Nada más comenzar a leer el primer intervalo nos damos cuenta de que el estilo del mismo está más cerca de la prosa poética de *Husos* que lo que hemos estado viendo durante los dos primeros viajes. Maillard recurre a insistencias, ambigüedades con pronombres personales, cuestionamiento epistemológico y otras estrategias afines. Desde el punto de vista de la

*dispositio*, divide los fragmentos con tres asteriscos (exactamente igual que en *Husos*), en lugar del espacio en blanco que utiliza durante los viajes. (2012: 761)

Las correspondencias no sólo se establecen a nivel estilístico y de disposición textual. Además de esto, los intervalos presentan el mismo género híbrido y misceláneo que en *Husos* adquiriría la escritura y muchos de los fragmentos exploran la mirada observadora tendiendo así evidentes puentes temáticos con el diario de 2006:

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.  
¿Y lo que, detenido, observa el movimiento y da cuenta de él? En el huso de la observación, ¿quién observa? (2011: 78)

La única libertad de la razón: la capacidad de considerar sus propios límites. Y también eso habrá de hacerlo dentro de sus límites, y desde sus propios parámetros. (2011: 87)

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. (2011: 94)

Estos fragmentos podrían pertenecer a *Husos*. En el primero se menciona incluso la observación de los husos como estados senti-mentales por los que transita el yo y surge, también, la pregunta por la naturaleza del observador. Si hay un yo habitando pensamientos y emociones cuya esencia es metamórfica y, por tanto, su identidad ilusoria, ¿quién o qué es la mirada que mira ese deambular? La respuesta la concede Maillard en el segundo fragmento citado, que evoca una idea ya expuesta en *Husos*. El observador señala un límite de la mente. La mente trata de observarse pero quien dice observar no está fuera de ella, es una modulación mental más, por consiguiente, un huso más, como el resto. La única salida que encuentra la autora es el salto, la pértiga que pueda llevarla fuera del cerco. Salir del cerco mental, y enmudecer. Porque fuera de la mente ¿qué palabras (conceptos mentales) hay para dar cuenta de la percepción? Este salto habrá de ser mudo. Un salto más allá de la mente y de las palabras no es otra cosa que el gozo. En el tercer viaje de *Bélgica*, escribe Maillard:

Volver al pasado es un estado próximo al poemático. Es preciso desocuparse. Convertirse en diana. Dejarse alcanzar. [...] Asisto a mi calma.



Sé que no hay otro horizonte que el del retorno ni otro paraíso que aquel del que tengo noticia interior. Esta cercanía me apacigua. (2011: 116)

Y más adelante:

Una sola tarea queda: el aprendizaje de la mansedumbre que inaugura el presente, el presente infinito. (2011: 123)

El poema. El presente. La mente niña. Los escritores de haikus, en Japón, aniñaban sus mentes para dejarse suceder en el presente de un acontecimiento, que podía ser observar una flor, un insecto, el curso del agua de un río. Para ser ese acontecimiento sólo era necesario detener la mente, los vaivenes psicológicos, para vaciar la conciencia y lograr así la identificación, ser lo otro. Este estado de vaciamiento que permite ser el presente de un gesto es el que Maillard relaciona con el estado poemático y, también, con la recuperación del gozo de la infancia. La autora pretende vaciar su mente para dejarse suceder en la vivencia del pasado y colmarse de ella; ser, de nuevo, en ella. Explica a este respecto Anna Tort:

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 [...]. Abandonar la conciencia [...] para ingresar en el gozo es, a partir de ahí, el camino propuesto. (2014: 384)

Por eso: “Sin imagen aún, sin visibilidad, la memoria es más, mucho más” (Maillard, 2011: 146). Maillard persigue un estado sin imágenes, sin palabras, pre-lingüístico, antes de la conciencia. El estado de gozo no se puede comunicar, tan sólo y precisamente para no traicionarlo se puede aludir a él con ambigüedades. La tarea de la observación –la reflexión que encarna el observador: desdoblamiento de la mirada y de la escritura como espejo de papel de esa experiencia– queda aquí reabsorbida, diluida, desaparecida, como cuando en la infancia. Al menos, eso procura Maillard. ¿Lo consigue? En los últimos fragmentos de *Husos*, la autora ya había escrito:

La cuestión es el antes, y la inocencia que se dice ahora. La cuestión es que, a veces, algo la reconoce en un olor, un brillo, apenas, de refilón, sensación que flagela como las barbas de una medusa que la corriente arrastra.

La cuestión es el antes, en su primera vez. Y la conciencia de que ésa será la única vez. Y haber nombrado aquello, por primera vez. Haber dicho felicidad, haber dicho saber, haber dicho jamás, nunca más como ahora. En el antes.

[...] Y ahora, la conciencia de jamás como entonces, corroborándose, la conciencia reconociéndose, dando cuenta: contándose. Pulso adentro, algo se reconoce, a través de ella, en el ahora-antes.

Aunque aquello, no. La cuestión sigue siendo el antes. No el tiempo, no, sino aquello irrepetible, aquel gozo, aquella libertad gozando de estar viva. (2006a: 93)

Los diarios de Chantal Maillard trazan un círculo perfecto. Aunque, quizá, más que de un círculo se debería hablar de una espiral, un camino que se arquea, parece volver al inicio, pero el regreso es siempre la marca de un desplazamiento. Todos los diarios están articulados por un mismo motivo argumental: la conciencia o, más precisamente, el decir de una conciencia que intenta captarse y observarse en sus propios devaneos mentales. Desde este magma compartido, cada uno de los cuadernos modula de una particular manera el denominador común. *Filosofía en los días críticos* ofrece la escritura de una conciencia lanzada hacia la vida y sus pulsiones; *Diarios indios* y *Adiós a la India* dan cuenta de una conciencia atenta a la pura observación de los fenómenos; *Husos* muestra una conciencia vuelta hacia sí y cuya observación conlleva el derrumbamiento de sus propios presupuestos. Finalmente, *Bélgica* es el relato de una conciencia que, advertida de las trampas y trucos conceptuales, busca a-concienciarse, regresar al estado previo a su surgimiento, siendo la infancia el nombre que recibe esta modulación mental sin mente y el gozo su sensación perceptiva.

Según esto, el recorrido de los diarios de Maillard es el de una trayectoria continua que se salda con su propia disolución. La conciencia es el tema y el tema acaba absorbido en sí mismo y por sí mismo. El análisis de la conciencia por medio de la observación empieza con el registro de momentos de una intensa emoción vital que progresivamente son examinados y desmenuzados hasta conseguir una radiografía pormenorizada de los procesos mentales que los generan: la conciencia y el yo que ésta construye se entienden como ilusiones conceptuales: los sistemas cognitivos resultan giros lingüísticos. La escritura sobre la conciencia, finalmente, constata que con la conciencia no se puede salir de la conciencia. De ahí que *Bélgica* desplace el cometido de los diarios anteriores, y el ciclo, aparentemente, se combe: la conciencia no procura observarse en sus inflexiones sino observarse en su extinción. *Bélgica*, en este sentido y

con respecto a los otros diarios, es un anti-diario. Su escritura, preocupada en decir el destello y el gozo al que el destello conduce, preocupada en borrarse, es la búsqueda de otro tipo de expresión: la palabra del niño y el gesto anónimo y compasivo del poema. El último diario de Chantal Maillard relata la voluntad del fin de la conciencia y por eso mismo es, también, una poética de su obra diarística.

### 3. El pensamiento oriental y el observador

El recorrido por los diarios de Chantal Maillard y la trayectoria que en su escritura traza el observador dan buena cuenta del propósito que la autora persigue: escudriñar el yo para detectar las suturas de su construcción. El sujeto es el tema en torno al que gira toda su obra. Maillard –ya lo dijimos– empieza a escribir cuadernos para poder incluir en la escritura al yo, es decir, para poder hablar desde un punto de vista subjetivo, negado éste siempre a la filosofía. Esta inclusión del yo tiene una consecuencia lógica. Hablar desde el yo conlleva preguntarse qué es el yo. Esta cuestión que atraviesa todos los diarios tomando distintas modulaciones que, a su vez, permiten detectar distintas declinaciones de la figura del observador tiene una estrecha relación con los estudios que Maillard llevó a cabo en India.

El agotamiento de las propuestas zambranianas respecto al sujeto hizo que Maillard viajara a India en la década de 1980. Se especializó en pensamiento y estética orientales en la Universidad de Banaras (Benarés) y, desde ese momento, justo cuando la autora inició la escritura de sus diarios, el pensamiento tradicional hindú empezó a permear de muy diversas formas y sentidos su obra. La propia autora confiesa:

Me he centrado [...] en la cosmología śivaísta y śaktista, basándome en el hecho de que estos sistemas son los que describen con más detalle a *prakṛti*, el concepto más cercano, en la terminología sánscrita, al nuestro de naturaleza. Pero estoy en deuda, por lo mismo, con otros sistemas, los cuales, indudablemente, participan de esta visión holística en la que los

elementos naturales, las plantas, los árboles, los animales y el mismo ser humano comparten el aliento vital. Estoy en deuda con la comprensión unitaria del vedānta *advaita*, pero estoy en deuda, sobre todo, con el budismo cuya ética, próxima a la jainista, que ha marcado con el carácter de la no-violencia la imagen que Occidente ha tenido de la India durante mucho tiempo, hubiese merecido mención aparte. (2001c: 40)

Las tradiciones más importantes para Maillard y que ella misma menciona son el budismo, el śivaísmo y, aunque en menor medida, el vedānta *advaita*. Con todo, se deben destacar dos aspectos relevantes para acercarnos con la precaución necesaria a las relaciones que la autora trenza con el pensamiento tradicional de India. En primer lugar, Maillard no aprendió sánscrito, de modo que su aproximación a los textos fundacionales de las distintas corrientes cosmológicas y filosóficas hindúes siempre ha sido a partir de traducciones. Este detalle es importante porque muchos de los conceptos que estas escuelas utilizaron no tienen una equivalencia exacta en inglés o francés, las lenguas en la que Maillard leyó estas obras. La ausencia de paralelismos léxicos se debe a que el pensamiento hindú crea conceptos que en las culturas monoteístas de Occidente no existen. Un ejemplo de esto puede encontrarse en las traducciones que se hacen de *śūnyatā*. Este término, que aparece en muchos textos budistas, acostumbra a ser interpretado como vacío. El concepto de vacío, en Occidente, remite a la ausencia total de referentes: el espacio de la nada. Cuando en un texto budista leemos que la naturaleza de las cosas es vacía no debemos interpretar que la esencia de los seres es una radical ausencia, sino la contingencia de todas las cosas. Los seres son vacíos porque dependen unos de otros, su esencia es su entrelazamiento con los otros seres que conforman el mundo. Ser vacío es ser condicionado.

Esta dificultad para encontrar correspondencias léxicas delata, finalmente, que los sistemas de pensamiento hindúes se asientan sobre un manera de entender el mundo muy distinta conceptualmente a la que heredamos en países occidentales; y este rasgo queda reflejado en la lengua, herramienta que sirve para construir pensamiento. Así pues, conocer la lengua sánscrita no sólo hubiera facilitado a Maillard una lectura de primera mano de los textos de las tradiciones hindúes por los que se ha interesado, hubiera supuesto, sobre todo, que la autora habría podido comprender el sentido de los conceptos que estas escuelas inventan y emplean sin intermediarios, en definitiva, habría llegado de manera directa a la dimensión conceptual que propone el pensamiento hindú.

En segundo lugar, y probablemente condicionado por lo recién comentado, es relevante señalar que Maillard nunca pretende calcar en sus obras creativas las enseñanzas que se llevó de India. Más bien, toma ciertos préstamos que acomoda bajo una heterodoxia sorprendente y que le sirven para llevar a cabo sus propios propósitos. No se producen traslaciones exactas. La obra de Chantal Maillard no se puede considerar un espacio de influencias directas donde el rastreo lleve a la raíz, al origen o fuente. Maillard se apropia de ideas, flujos y sugerencias del pensamiento tradicional de India para, más tarde, subvertirlos, mezclarlos y tensionarlos en su escritura a su antojo, según el cometido que persiga. Como señala Nuño Aguirre de Cárcer, su indagación “nunca pretende ser una elaboración teórica sino un ejemplo de conocimiento experiencial, de sabiduría que se aplica a la propia vida” (2012: 675). Esta praxis tan propia incluso provoca que en algunos casos “los planteamientos de Maillard sean contradictorios entre sí desde el punto de vista de la ortodoxia de dichas escuelas, pero ella consigue integrarlos en una propuesta perfectamente coherente” (Aguirre de Cárcer, 2012: 676-677).

Este particular movimiento de apropiación es realmente sugerente e interesante, pero al mismo tiempo convierte, desde mi punto de vista, en una tarea imposible el análisis comparativo sistemático. La tarea crítica, más bien, debería consistir en desentrañar los hilos hindúes que habitan los textos de Maillard para deshacer la madeja y ver cómo la autora los ha ido hilvanando de acuerdo a sus necesidades literarias. Dicho de otro modo, quien se acerque a su escritura desde el prisma oriental, debería reseguir el trabajo de manipulación para descubrir, en ese desdoblamiento o desplazamiento, el sentido que Chantal Maillard concede al pensamiento de India en su obra.

Este apartado se propone, pues, como una comparativa no exhaustiva sino selectiva de las huellas más visibles que las corrientes filosóficas y estéticas orientales han dejado en la escritura de Maillard, especialmente en los diarios, para más tarde comprobar el vuelco que la autora les ha concedido<sup>66</sup>. Además de los motivos expuestos para justificar las dificultades de un examen sistemático, también debo añadir dos aspectos que ahondan en la misma dirección. Por una parte, no planteo este apartado como un estudio de las corrientes de pensamiento de India, sino más bien como una investigación

---

<sup>66</sup> En su tesis doctoral, Nuño Aguirre de Cárcer realiza un estudio minucioso en el que busca las simetrías entre la escritura de Maillard y conceptos específicos de la tradición hindú. Con todo, él mismo sostiene, a propósito de la construcción del yo individual, que “lo importante no es señalar la influencia de tal y cual escuela concreta, sino mostrar que hay una pervivencia de los principios básicos de la filosofía oriental a lo largo de la obra madura de Maillard” (2012: 690).

de las teselas hindúes que se han filtrado modificándose en la obra de Maillard. Intentar lo primero sería una empresa que precisaría, por su enorme envergadura, de un trabajo aparte, además de la pluma de un especialista en estos temas. Éste es justo el segundo aspecto que considero necesario admitir aquí. Mis conocimientos sobre el pensamiento oriental y, en concreto, sobre el pensamiento tradicional de India se deben a lecturas, siempre traducciones, de libros a los que me he acercado con minuciosidad y rigor. Con todo, no dispongo de la formación necesaria que un estudio centrado en el enorme abanico que abre la tradición de pensamiento hindú requeriría. Aun así, considero que la comparativa entre la escritura de Maillard y el pensamiento de India (no siendo este el tema central de mi tesis) puede llevarse a cabo en el sentido que propongo: como un rastreo de los préstamos más importantes para examinar los giros que la autora les confiere.

Con la voluntad de situar al lector, dedicaré la primera sección de este apartado a elaborar una sucinta panorámica del pensamiento hindú. Con esta tarea me propongo abordar las principales tendencias de las escuelas de esta tradición, ya que algunas de ellas, más tarde, serán analizadas como señales que recorren los textos de Maillard. A continuación, centraré mi estudio en los rasgos más destacados de la tradición india presentes en la escritura de la autora. Estos préstamos fundamentales son la figura Kālī, diosa del panteón hinduista, así como varios de los conceptos e ideas que el śivaísmo y el budismo han desarrollado.

### 3.1. *Cosmología y pensamiento en India*

Las corrientes religiosas de India se dividen en dos grandes grupos. Por un lado, surgen las doctrinas que afirman el orden cósmico moral, admitiendo, por tanto, la existencia de la ley del *karma*, que entiende que cada vida genera trazas psicofísicas que influyen irremediabilmente en el devenir. Por otro lado, aparecen doctrinas opuestas que rechazan, en consecuencia, el orden cósmico moral. Entre estas últimas, destacan el *ajnanikas* (agnosticismo o doctrina del no saber), el *lokayata* o *charvaka* (materialismo) y el *ajivikas* (determinismo absoluto). Las corrientes que niegan el orden cósmico acabaron por desaparecer, imponiéndose aquellas otras que sí creen en la existencia de una organización moral del universo.

Con el paso del tiempo, las escuelas que admiten la creación moral del mundo se multiplicaron, vertebrándose en torno a dos grandes núcleos: ortodoxia y heterodoxia.

El hinduismo representa la ortodoxia en el conjunto de las religiones y corrientes de pensamiento de India. Engloba numerosas declinaciones de pensamiento y múltiples modos de entender la experiencia religiosa. Aunque para una mente occidental esta acumulación de caminos distintos y hasta opuestos es inimaginable, la mente india sí admite esta variedad de fenómenos bajo un mismo nombre. Estas variaciones del hinduismo reciben el nombre de *darshanas* (puntos de vista) y los textos fundacionales sobre los que se levantan son los *Vedas*, las *Upanishads* y las *Brahmanas*. En el seno del hinduismo crecieron cuatro corrientes fundamentales: mimansa, vedānta, samkhya y yoga.

El mimansa se constituye como una ciencia de los rituales que trata de esclarecer la verdad de los *Vedas*, las escrituras más antiguas conservadas y reveladas a los *rishis*, los sabios videntes. Los *Vedas* son un conjunto de himnos litúrgicos en los que se describen y explican ritos y costumbres sacrificiales, que probablemente llegaron a India de la mano de los pueblos arios. Por eso, el mimansa se centra en este libro, ya que es en él donde se conservan las ceremonias religiosas ancestrales.

Con todo, los *Vedas* no sólo son importantes para el mimansa, también tienen un protagonismo evidente en la escuela ortodoxa del vedānta. Esta corriente se centra, precisamente, en el conocimiento que transmiten los *Vedas* pero rescatando los aspectos metafísicos y no los litúrgicos, como hace el mimansa. Debido a este otro foco de interés, y aunque los *Vedas* son muy importantes para el vedānta, el libro fundacional predilecto de esta corriente son las *Upanishads*. Posteriores a los *Vedas*, las *Upanishads* introducen conceptos trascendentales como *ātman* (principio de individuación) y *brahman* (principio cósmico indiferenciado). El vedānta propugna un medio de salvación. Considera que los seres estamos atrapados en la ignorancia de un mundo múltiple que, sin embargo y pese a que nuestros sentidos no nos permitan verlo, es un mundo uno, ya que entre el *ātman* y el *brahman* (los seres y el Ser) existe unión y no son cosas distintas. Llegar a percibir esta unión metafísica significa comprender que la multiplicidad es una ilusión y, en consecuencia, también implica entender que no hay diferencia entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo.

De las escuelas ortodoxas también surgió el samkhya. Considerado una filosofía materialista, este pensamiento se erige como un dualismo. Los seres están compuestos por dos elementos: la *prakṛti*, que es la materia primordial, y el *puruṣa*, que es una

sustancia espiritual y, justo por ello, carece de actividad al mismo tiempo que tiene la habilidad de observar el universo<sup>67</sup>. Además de estos dos componentes elementales, según la escuela samkhya, existen tres principios o *gunas* que al combinarse dan forma al mundo fenoménico. Estos tres fundamentos son llamados *satvva* (lo luminoso), *rajas* (lo doloroso o móvil) y *tamas* (lo oscuro o pesado). A los tres elementos del mundo fenoménico hay que añadir otros tres que se encuentran alojados en la mente: *buddhi* (el juicio o la capacidad de discernimiento), *ahamkara* (la yoidad) y *manas* (el intelecto). Estos tres últimos órganos mentales son muy relevantes porque el samkhya, como otras corrientes de pensamiento en India, categoriza la actividad de la conciencia en distintos niveles o estadios. Algunas de estas estratificaciones aparecerán como modulaciones del observador en los diarios de Maillard.

Por último, la escuela del yoga, considerada por muchos estudiosos como la vertiente práctica del samkhya, tiene su libro principal en los *Yoga sūtras* de Patañjali. El objetivo del yoga es detener los procesos de la mente para conseguir la liberación y alcanzar un estado de conciencia trascendente. Este estado superior significaría salir, por tanto, de la cadena de pensamientos.

Tras este recorrido por las principales corrientes ortodoxas, paso, a continuación, a ocuparme de las dos escuelas más importantes que surgieron dentro de la heterodoxia: el jainismo y el budismo. Las escuelas heterodoxas aparecieron como oposición a las doctrinas ortodoxas, es decir, como reacción a las prácticas védicas centradas en rituales y sacrificios dedicados a los dioses. La heterodoxia renuncia a la autoridad de los *Vedas*. Aunque siguen creyendo en el *karma*, las corrientes que nacen de este movimiento adelgazan a la mínima expresión el andamiaje de creencias y gestos litúrgicos.

El jainismo, cuyo máximo exponente es Mahavira, habla de la existencia de *jivas* o almas individuales que están compenetradas con la materia. A su vez, uno de los axiomas fundamentales es *ahimsa*, que podría ser traducido como principio de no violencia. *Ahimsa* es la promulgación de la bondad hacia todos los seres de manera tan pura y extrema que los monjes jainistas llevaban siempre una pequeña escoba para barrer el camino antes de pisar y apartar así a los pequeños insectos que, de este modo, no morían aplastados.

---

<sup>67</sup> Las características de *purusha* parecen tener un curioso parecido con las mónadas de Leibniz. Estudiar esta analogía nos alejaría del cometido de estas páginas. Sin embargo, no he querido dejar de señalar el paralelismo.



Siddarta Gautama, conocido como el Buddha Sakyamuni (literalmente, “el despierto del clan de los Sakya”), es el Buddha histórico. Él mismo consideraba que antes de su llegada otros budas habían existido y que nuevos budas pisarían el mundo en un futuro. Y es que en el budismo se entiende que los budas no son creadores sino continuadores. El concepto cíclico indio del tiempo ayuda a entender esta afirmación. El budismo ha existido siempre, carece de origen y final, como el tiempo mismo no posee inicio ni término. Las repeticiones periódicas del tiempo pueden implicar que cuando un ciclo se cierra las doctrinas budistas se hayan olvidado. Es entonces cuando un nuevo Buddha llega al mundo para recordarlas y, así, continuarlas.

El Buddha Sakyamuni, en su labor de continuador del budismo, leyó los textos clásicos de la tradición india bajo una perspectiva crítica. Ya en su primer sermón pronunciado en Benarés quedó evidenciado que, más que un sistema de creencias o una nueva religión, proponía un método de autoconocimiento cuya prioridad era erradicar el dolor que, según él mismo pudo constatar, es inherente a la vida. Una de las diferencias decisivas que abrió con las escrituras védicas y upanishádicas es que, mientras en éstas se considera que las manifestaciones ilusorias del *brahman* están articuladas por una unidad esencial llamada *ātman*, Buda rechazó este dualismo y en su lugar redujo la esencialidad a energías en perpetuo proceso: los *dharmas*. En el pensamiento budista, los *dharmas* se definen como partículas físicas y psíquicas cuyo movimiento está intercondicionado y cuya cadena causal constituye el *karma*.

El budismo, más tarde, se dividió en *hinayana* y *mahayana*. En el *mahayana* (gran vehículo) surgió el *bodhisattva*, aquel que tras haber alcanzado el *nirvana*, es decir, la desidentificación con todos los procesos mentales o *dharmas*, decide quedarse en el mundo fenoménico para salvar a los seres sensibles atrapados en él. Por eso, el *bodhisattva* encarna el principio de la compasión.

Dentro del budismo *mahayana* se desarrollaron tres corrientes: la corriente del diamante o *vajrayana*, que se corresponde con el budismo tibetano; la doctrina de solo conciencia o *vijnanavada* (también llamada *yogacara*), que promulga un rotundo idealismo al entender que únicamente existen percepciones y que, por tanto, lo que llamamos realidad es tan sólo una ilusión perceptiva; y, por último, la doctrina del medio o del vacío (*madyamika* o *shunyavada*). Esta última es la que cobra mayor interés e importancia.

Nāgārjuna es el pensador que funda la escuela *madyamika*. Para Nāgārjuna, la división entre *nirvana* y *samsara* (su opuesto, o lo que es lo mismo, la cadena ilimitada

de *dharmas* sucediéndose) dejan de ser términos contrarios puesto que, para el pensador, el *nirvana* también es una realidad condicionada. Nāgārjuna entiende que no podemos percibir algo que escapa a las reglas de nuestro sistema perceptivo. Así, la idea que tenemos de *nirvana* está también dentro del sistema perceptivo y, por tanto, como cualquier percepción es una noción condicionada. La realidad, diría Nāgārjuna, ni existe ni no existe. Nuestro sistema perceptivo sólo nos permite conocer dentro de sus propios límites. Sobre lo que hay más allá, si es que hay algo, no podemos hablar. Así pues, de lo que vemos, oímos y sentimos podremos emitir juicios pero sabiendo que estos juicios están condicionados por el sistema que los alberga y desde el que emanan. Nāgārjuna, como veremos pronto, tiene un peso muy importante en la escritura de Chantal Maillard.<sup>68</sup>

### 3.2. *Kālī: la diosa observadora de la desconstrucción*

Para empezar el análisis acerca de la presencia de algunos elementos propios del pensamiento oriental en la escritura de Chantal Maillard, he decidido ocuparme, en primer lugar, de Kālī, una de las diosas que conforman el panteón hindú. ¿Y por qué dar inicio a estas páginas con esta divinidad? Desde mi punto de vista, Maillard lleva a cabo un movimiento, a través de la figura de la diosa, que no sólo es curioso y sugestivo; además, marca el *modus operandi* con el que la autora se apropia de ciertos aspectos del pensamiento de India para acercarlos y tensionarlos con otros elementos alejados pero con los que, sin embargo, ella descubre una poderosa similitud.

En el primer capítulo de este trabajo se abordó la escritura maillardiana a partir de la filosofía de Derrida<sup>69</sup>. Ahora podría añadir que la voluntad deconstructiva de Chantal Maillard procede también de la voz de Kālī. En la escritura de la autora, la diosa es un subterfugio de las propuestas posmodernas derridianas. Conozco los peligros de incurrir en un anacronismo y por eso, más que una identificación sin resquicios, propongo comparar ambos discursos –uno mitológico, otro analítico– desde el sesgo de sus

---

<sup>68</sup> El resumen del pensamiento hindú y sus múltiples ramificaciones lo he escrito a partir de las lecturas de libros fundamentales que han tratado esta vasta materia. Entre ellos, me he servido para esta sección de *La filosofía de la India* de Helmuth von Glasenapp, *Filosofías de la India* de Heinrich Zimmer y *Filosofía de la India* de Fernando Tola y Carmen Dragonetti.

<sup>69</sup> Remito al lector a las páginas 101-107 de esta investigación.

concepciones epistémicas para desentrañar las convergencias que en la escritura de la autora surgen. Esta comparativa me parece pertinente, incluso necesaria, porque la actitud deconstructiva de Maillard está impregnada de la *hermeneusis* que destellan los atributos de la diosa guerrera. Aún diría más: Chantal Maillard entiende la figura de Kālī como metáfora de su quehacer escriturario y de ahí que su ímpetu de desprogramación metódica se deba, más que a un simple apego derridiano, a un ejercicio de asimilación de ambos cauces. La deconstrucción maillardiana es un préstamo adoptado y adaptado de la tradición hindú y puesto en diálogo con los planteamientos de Derrida. O más precisamente: Maillard llega a los preceptos de la posmodernidad mediante el rodeo y absorción de ciertas enseñanzas de la sabiduría antigua.

Kālī aparece directa o indirectamente en casi todos los libros de la autora. Su figura, más que una referencia culta encajada, es un ritmo incorporado. Especialmente en *Husos e Hilos*, la palabra poemática de Chantal Maillard es la coreografía escrita de la danza terrible de la diosa: la escritura, al tiempo que se escribe, se desescribe, como Kālī destruye el mundo a la vez que construye el gesto de la destrucción. Este fragmento de *Diarios indios* me parece uno de los más lúcidos que Maillard le ha dedicado a la divinidad hindú:

¡Qué difícil asumir la función de Kālī! ¡Qué pocos son capaces de ello! Kālī, la que he construido a partir de sus símbolos tradicionales. Mi Kālī... ¿La he construido? Realmente no. Mi Kālī es Kālī, 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.

*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, creer)– es destruido con el instrumento que sirve para construir.*

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

Nadie sale indemne de tal abismo. Ni yo misma. ¿Con qué derecho les presento a otros esa boca abierta, ese caos, con qué derecho les incito a ese sacrificio? Todo acto sagrado –todo “sacrificio”– es una devolución simbólica, es decir, parcial, a la totalidad, del uno informe al origen o caos

inicial. ¿Con qué derecho puedo exigirles a otros tal cosa? ¿Quién puede seguir existiendo después de ver la nada?<sup>70</sup> (2005a: 87-88)

En el *Devi-Māhātmya*, un texto que pertenece al *Mārkaṇḍeya Purāṇa*, uno de los dieciocho *Mahapurāṇas* o escrituras religiosas, es donde probablemente la diosa Kālī aparece mencionada por primera vez. Cuando los dioses perdieron la guerra contra los demonios (los *asūras*), cuenta el *Devi-Māhātmya* que, angustiados por devolver el equilibrio al universo, congregaron la fuerza de sus alientos para hacer surgir a Durga. Ésta, en mitad del combate, emanó de los pliegues fruncidos de su frente el cuerpo de Kālī, que se convirtió en la diosa de la oscuridad y en la energía de la desaparición. Kālī, “la feroz, la rugiente, quien envuelta en una piel de tigre y armada con la espada, atraviesa los cielos y engulle los ejércitos” (Maillard, 2009e: 266), destruyó el mundo (*un mundo*), contrajo a su unidad original la dispersión de las formas ilusorias (*māyā*) y dispuso el vacío necesario para crear de nuevo, otra vez, *otro mundo*. No en vano, Kālī es la diosa negra, ya que “como dice el *Mahāṇirvāna Tantra*, tal como los colores desaparecen en lo negro, así todos los nombres y formas desaparecen en ella” (Maillard, 2009e: 267)<sup>71</sup>.

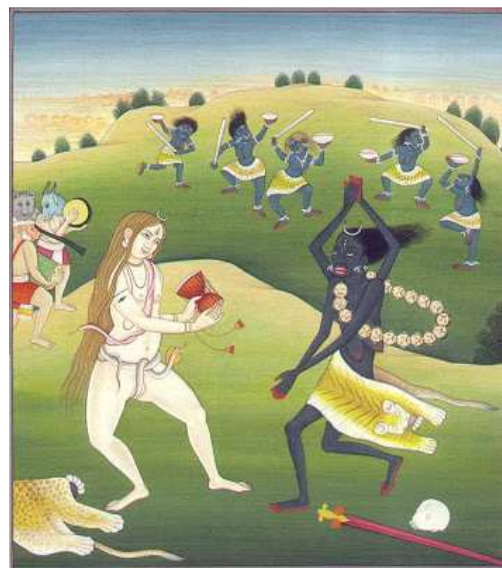
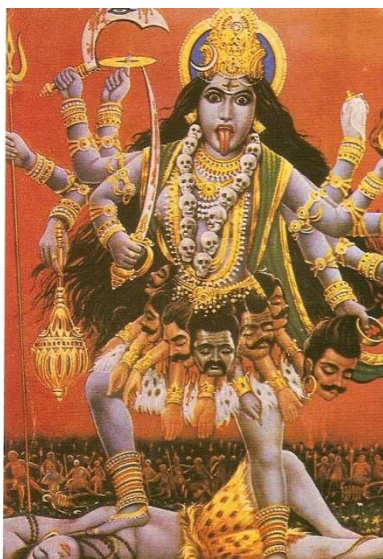
El ejercicio hermenéutico que Maillard propone recuperar para los procesos de la conciencia, la gran hacedora de mundos (mentales), es precisamente el que llevó a cabo Kālī al eliminar el mundo en desequilibrio. En el párrafo central –marcado en cursiva– de la cita anterior creo que se encuentra la bisagra que permite establecer un puente entre la mirada cósmica que encarna la diosa hindú y la deconstrucción derridiana, porque en él la acción de Kālī se aplica a los recovecos de la mente y, en consecuencia, a los del lenguaje. Destruir –o deconstruir– un mundo es entonces deshacer los conceptos que lo han apuntalado detectando sus *fallos lógicos*, así pues, es desmontar desde su interior el mismo pensamiento que sirvió para levantarlo. Es en este sentido que la fuerza de Kālī, su descreimiento de las imágenes y los simulacros que conforman *la realidad*, esto es, su conciencia de las ficciones, se puede considerar una contrapartida mitológica de los discursos lógico-analíticos que prosperaron, en Occidente, tras el impulso del empirismo anglosajón, a partir de Wittgenstein.

---

<sup>70</sup> La cursiva es mía.

<sup>71</sup> Para más detalle acerca del mito de Kālī, remito al lector al texto que sobre este tema escribió Chantal Maillard: “Diosas y esclavas. Función simbólica y social de la mujer en India”, en *Contra el arte y otras imposturas*, pp. 265-270.

Kālī no aboga por una destrucción absoluta y definitiva sino por eliminar un mundo que ha quedado desajustado tras una guerra, es decir, inservible en sus parámetros cognitivos. Bajo la perspectiva cíclica del tiempo en la tradición india, se entiende que a esta destrucción le sucederán otras, como otras le precedieron. En el gesto tántrico de la diosa se trasluce el ceño auto-reflexivo que el pensamiento posmoderno llevó a cabo cuando dio en llamar –con Lyotard– meta-relatos a aquellos discursos que convertidos en creencias habían sostenido los sistemas filosóficos hasta entonces. No por ello dejaron de ser *válidos*, pero sí perdieron su privilegio de *verdad*. De este modo hay que entender las creaciones *mundanas* de la divinidad india: desde el sesgo de la verosimilitud y la funcionalidad de las obras de arte.



Algunas representaciones de Kālī.

¿Qué le ha quedado a la filosofía tras el dismantelamiento de la metafísica platónica? Los mundos de Kālī. Este fragmento de *Filosofía en los días críticos* es, de alguna manera, un manual de instrucciones que Maillard, siguiendo la estela fulgurante de la diosa, propone en esta nueva encrucijada:

Descreeer. Descreeer. Eliminar el lastre de todas las creencias. Ése es el umbral del vacío, la puerta que conduce al interior que es centro y superficie.

No os convenceré. No es un combate la enseñanza. Han venido a combatir, pero he aquí que el enemigo les dice: “No creáis nada de lo que os he dicho, no creáis lo que os cuento.” Ésta es la primera lección de filosofía; también será la última. Entre la primera y la última enseñaré lo que otros han pensado y han creído. Nadie puede entrar en el reino de la filosofía si no es sabiendo esta lección, la primera y la última. Ya no. Nunca más. Hemos creído demasiado. Hemos matado demasiado. Es hora de hacer limpieza. Que la nada espera a ser probada.

Y luego, desde la nada, todo. Todo ha de ser construido, por gusto o por utilidad, ya nunca más por creencia. (2001b: 237-238)<sup>72</sup>

Construir ahora sigue siendo posible –Wittgenstein acabó por concluir que se podía hablar de cualquier cosa, pero sabiendo que ninguna cosa escapa a la lógica que la dice. Construir ahora sigue siendo posible y necesario para vivir aunque, como apunta Maillard, ya no hay valor ontológico que conceder a ninguna explicación que nos hagamos. Kālī comprendió esto y se sirvió de una de las posibles herramientas para lograrlo: la mirada deconstructiva. Kālī comprendió a Derrida en aquello de que deshacer es hacer a conciencia, es saber que ya no hay fuera sino dentro, que el afuera está contenido en el dentro y que el dentro es una extensión de *diferencias* sin centro. Los mundos que la diosa destruye y construye quizá puedan interpretarse como signos diferidos, textos que se transforman en otros textos, huellas de huellas: lenguaje.

¿Significa esto que Kālī es posmoderna?, ¿que Derrida es hinduista? Ni una cosa ni otra y las dos a la vez. En la figura de Kālī, Maillard entiende que se aglutina *otro* saber que desde las vanguardias se introdujo en el pensamiento occidental y que participó en el diseño de los cauces estéticos y científicos por los que transitó el siglo XX<sup>73</sup>. ¿Cuánto

---

<sup>72</sup> Este fragmento aparece de nuevo recogido en un artículo dedicado a la educación universitaria, titulado “Cinco ratones ciegos” en *Contra el arte*. Maillard cuenta que antes de iniciar el curso académico leía a sus alumnos el texto de esta cita. Puedo imaginar el desconcierto..., también, el agradecimiento.

<sup>73</sup> Y parece también que por los que se desliza el XXI. Este contacto se remonta en realidad a la atracción que la sociedad modernista sintió por *lo exótico* y que –no es casualidad– fue paralela a los imperios colonialistas y al nacimiento de la antropología como ciencia. Con la progresiva instauración de las democracias, *lo exótico* pasó a ser *lo otro* y *lo otro* se concibió como *otra forma de lo uno* –en teoría–. El mero interés fetichista de la sociedad europea de finales del XIX, lamentable interés que llevó aparejado

de Nāgārjuna, pensador budista del siglo II o III, hay en la lógica de Wittgenstein? ¿Cuánto de los métodos azarosos del *I Ching* se asimila en las composiciones dodecafónicas de Cage o en la física cuántica de Max Planck? ¿Qué duda cabe de que el *rizoma* de Deleuze, hoy santo y seña de la estirpe posmoderna, acusa rasgos comunes con los sistemas holísticos de la tradición hinduista? Incluso cabría preguntarse: ¿qué incidencias estéticas tuvieron estas redes de transfusiones en los artistas orientales contemporáneos? ¿Acudieron acaso a las raíces de su propia tradición o, incurriendo en una increíble vuelta de tuerca, adoptaron rasgos de su propia cultura tradicional mediante la interpretación que de ésta hicieron las vanguardias europeas? ¿Cuánto *orientalismo* tamizado por el ángulo vanguardista occidental hay en las obras de artistas como Zao Wu-Ki o Cai-Guo-Qiang?<sup>74</sup>

Desarrollar las líneas que dibujan estos mapas de trasvases me llevaría, por su intrincada complejidad, por derroteros alejados del tema que aquí me ocupa. Tan sólo pretendo mostrar, sin entrar en la precisión de los matices, que el pensamiento posmoderno, siguiendo una actitud ya iniciada en la época de las vanguardias, ha crecido amalgamando a sus ovillos hilos de otras madejas para poder seguir produciendo discurso. Por eso, aunque Derrida jamás tuviera noticia del mito de Kālī, dato que desconozco, su trabajo deconstructivo se produce en un contexto intelectual de apertura hacia esas otras enseñanzas que ofrece Oriente y, en general, las regiones políticamente ninguneadas por el etnocentrismo europeo. Así, aunque Derrida no conociera los poderes mitológicos de Kālī, Kālī vierte subrepticamente su furia hermenéutica en la crítica deconstructiva de Derrida. Ahora bien, es imprescindible remarcar esto: subrepticamente. Porque los préstamos *orientalizados* que se puedan detectar en la obra derridiana surgen siempre desde la reducción o síntesis que sobre ellos impuso la tradición europea que los abdujo. Este aspecto es el que diferencia la actitud de Maillard de la del filósofo, porque la escritora sí acude al origen de las tradiciones orientales y rescata de primera mano, aunque apropiándose las de manera muy particular y heterodoxa, las influencias que articulan sus trabajos. Aunque Derrida y Maillard, desde sus respectivos ámbitos, canalizan y expanden un pensamiento

---

el ultraje y expolio de cientos de miles de objetos artesanales o monumentos religiosos para ser expuestos en los neófitos museos (al modo en que los zoológicos *exponen*, arrancados de su hábitat, a los animales-objeto-para-contemplar), se convirtió, poco a poco y con el nuevo siglo, en una progresiva curiosidad y acercamiento a las enseñanzas sagradas, mitológicas, políticas, sociales y filosóficas que ofrecían esas *otras* culturas. ¿Por qué? Probablemente por el agotamiento. La sociedad de principios del XX necesitaba un nuevo paradigma epistemológico y en el pensamiento oriental encontró cierto impulso y asidero.

<sup>74</sup> Chantal Maillard profundiza en estos temas en el artículo “Apuntar al blanco” incluido en *Contra el arte*, pp. 93-119.

ritmado en varios de sus ejes –de ahí que ciertos rasgos de *Husos* y también de *Hilos* se puedan entender desde la perspectiva derridiana– el camino recorrido se bifurca: Derrida destila sus ideas, para adherirse o para subvertirlas, de las corrientes filosóficas en boga (fenomenología, existencialismo, positivismo lógico, estructuralismo...) y lo que de *oriental* haya en ellas es lo que estas escuelas ya habían incluido en sus haberes. Maillard amalgama: por un lado, este mismo poso filosófico; por otro, un regreso desnudo a la sabiduría antigua como textura de imbricaciones posmodernas. Esta característica particulariza la escritura de Maillard con respecto a las modulaciones más frecuentes del pensamiento contemporáneo, en general, y de las corrientes poéticas y literarias españolas actuales, en particular.

Que la autora recupere la figura de la diosa Kālī en forma de signo de la deconstrucción comporta, además, otras desviaciones interesantes. Supone una feminización del gesto deconstructivo y al mismo tiempo desplaza la génesis discursiva de éste al seno de un pensamiento mito-poético. La deconstrucción de Chantal Maillard es *poética y femenina*. Como lo es la metáfora de la araña, principio y fin del universo en las *Upanishads*. Y es que Kālī teje y desteje mundos como la araña sus telas –para la subsistencia– o, incluso podríamos decir, como el observador ve surgir y desaparecer los estados mentales –¿para la subsistencia también? Sí, porque inventar al observador es una estrategia para, habiendo tocado los límites de la razón, sobrevivir (subsistir) pese a ello y con ello. En la obra de Maillard, estos núcleos son vectores de una misma configuración estética y epistemológica y, por eso, plantean un idéntico quiebro lógico. Preguntarse: ¿hay alguna diferencia entre los mundos de Kālī y la acción de crearlos?, ¿no será acaso la diosa una figura externa que aglutina y explica los mundos que modela?, equivale a: “¿cuál es el huso del observador?” (Maillard, 2006a: 37). En definitiva: ¿hasta qué punto la caída de los meta-relatos no es un nuevo meta-relato? A lo que Derrida contestaría:

Lo que se escribe como *différance* será así el movimiento de juego que “produce” [...] estas diferencias, estos efectos de diferencia. Esto no quiere decir que la *différance* que produce las diferencias esté antes que ellas en un presente simple en sí mismo inmodificado, in-diferente. La *différance* es el “origen” no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de “origen”, pues, ya no le conviene. (1998: 47)



Las instancias –o estancias– de Kālī y del observador son *orígenes* diferidos de los mundos y los pensamientos que surgen y se diluyen en el entramado, por tanto, *orígenes* alojados dentro del propio sistema y confeccionados por éste. Maillard aclara:

Si es cierto que, como decía Deleuze, “el más cerrado de los sistemas tiene aún un hilo que sube hacia lo virtual y de donde desciende la araña”, lo que importa es no perder de vista el hilo y entender que lo virtual no es ninguna realidad primordial o empírea, no; sólo es aquello, llámese lugar o estado de libertad, donde el instinto de ficción puede seguir tejiendo. (2009e: 207)

### 3.3. Rasas y husos

En un fragmento de *Husos*, escribe Maillard:

Observar los husos. Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo sustraerse. Situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie.

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. (2006a: 23)

Este texto, citado ya en otra sección de este mismo capítulo, es clave –y de ahí recordarlo de nuevo aquí– puesto que recoge de manera sintética el método de observación que Maillard propone. Sin embargo, un aspecto que no fue mencionado antes aparece claramente señalado. El observador *se sustrae* del mí para de este modo contemplar otro pliegue de sí mismo decantándose en los husos, es decir, en los estados emocionales y mentales que va habitando y transitando. La distancia desde la que el observador mira este acontecimiento es considerada por la autora una *observación compasiva* y la sucesión de estados que el yo atraviesa recibe el nombre de *dramático deambular*. Tanto la compasión como el drama conceden una dimensión teatral al proceso de observación. ¿Por qué Maillard pretende tejer una analogía entre el observador y la terminología escenográfica?

La respuesta parece encontrarse en una de las nota al margen de *Husos*:

La función ética del arte de la representación tiene que ver con esta capacidad de experimentar las emociones sin estar implicado en las causas que lo provocan, en contacto tan sólo con la representación de los efectos. El espectador las recibe, o las produce, libre de carga personal, sin que le conciernan, y éste es el motivo de que pueda experimentar el placer de la representación. De ahí, también, que cuando la distancia estética se acorta (porque los hechos representados toquen de muy cerca al espectador) no haya posibilidad de acción estética ni, por tanto, de placer estético pues, en tal caso, lo que el espectador experimenta es la emoción ordinaria, la suya propia, la que tiene lugar en su vida real, no la emoción estetizada por medio de la representación. Los teóricos indios lo han expresado muy bien: la emoción ordinaria (*stāyibhava*), entienden, no se convierte en emoción estética (*rasa*) y, por lo tanto, no conlleva el placer propio de dichas emociones. (2006a: 55)

*Husos*, no hay que olvidarlo, es un cuaderno de duelo. Si Maillard lleva al límite las posibilidades de la observación en este diario es, precisamente, porque sólo en esos momentos el dolor se apacigua y es posible hablar, escribir. Observar el dolor es una manera de alejarse de él y sobrevivirlo. Por eso, la distancia que toma el observador con respecto al mí es muy similar a la que un espectador de una obra de teatro o de una película abre con respecto a las imágenes que está viendo. Un espectador no está implicado personalmente en las causas que producen los efectos que acontecen sobre la escena y, justo por eso, puede disfrutar estéticamente de la representación de estos últimos:

¿Ocuparme en mí para no ocuparme de mí u ocuparme de mí para no ocuparme en mí? Tal vez ocuparme de otros. De otros fuera de mí. De mí en otros. De otros mí. Ocuparme en otros. Ocupar a otros. Ocupar a otros y olvidarme. (2006a: 20)

Maillard procura desprenderse de la carga personal de sus propias emociones y pensamientos y de este modo ser capaz de contemplarlos sin el dolor que conlleva la identificación. En este sentido, el observador es una estrategia perfecta de distanciamiento estético. Se convierte a sí mismo en espectador y hace del sujeto un actor. El dolor se estetiza. No duele o, al menos, no con la inmediatez de la emoción ordinaria. Es lo que Aristóteles llamó catarsis o lo que, en India, en concreto, en la escuela śivaísta de Cachemira, recibió el nombre de *rasa*. Maillard, antes de mencionar en *Husos* la teoría estética de los *rasas*, estableciendo así un paralelismo con la mirada del observador, ya había dedicado un ensayo a este tema. En *Rasa. El placer estético en*

la tradición india, la autora aborda la materia de manera extensa y exhaustiva. No es extraño, pues, que finalmente haya impregnado la escritura de sus diarios.

El śivaísmo de Cachemira es deudor de la doctrina samkhya a la que contribuyó complicándola con términos abstractos con los que pretendió superar el dualismo de *prakṛti* y *puruṣa*. Estas categorías superiores que el śivaísmo incorporó al samkhya acabaron configurando la pareja de elementos complementarios de Śiva y Śakti. Śiva representa la unión en germen de todas las cosas y Śakti su materialización. Explica Maillard a propósito de esto:

*Māya-śakti* es la fuerza que, al multiplicar, oculta la unidad subyacente. Consecuentemente, se produce en el individuo un estado de *avidya*, de falta de visión, que conduce al error de creer que la verdadera realidad es la particularización del mundo como nos lo presentan los sentidos. (2009e: 269)

Cuando esto sucede, toda la energía vuelve a unirse en Śiva para, de nuevo, cíclicamente, concretarse mediante la acción de Śakti, del mismo modo que Kālī creaba mundos de manera continua y repetida.

En este contexto, y como traducción estética de estas ideas cosmológicas, surge la teoría de los *rasas* aplicada a las artes escénicas. La teoría de los *rasas*<sup>75</sup> es un conjunto de comentarios que distintos autores de Cachemira fueron elaborando entre los siglos VIII y XI al capítulo VI del *Nāṭyaśāstra* o “tratado de la dramaturgia”, atribuido a Bharata. La fecha de composición del *Nāṭyaśāstra* es incierta, aunque los críticos han situado su publicación entre el siglo II a.C. y el siglo II d.C. aproximadamente.

El *Nāṭyaśāstra* fue descubierto, para el mundo occidental, en 1865 por el crítico estadounidense Fritz Edward Hall. Hall trató de publicar la obra completa, pero las numerosas variaciones de los más de cuarenta manuscritos que se han hallado a lo largo

---

<sup>75</sup> En la etimología de la palabra *rasa* se unen, desde el inicio, los elementos que producen sabor, el sabor mismo y el acto de saborear, por tanto, en una primera instancia, *rasa* es algo concreto que se puede experimentar con el sentido del gusto. En el *R̥gveda*, *rasa* “es utilizado para designar la leche de vaca, el agua, el semen y, sobre todo, el jugo de una planta, en concreto el jugo de la planta *soma*, que produce el elixir de los dioses. El *Atharvaveda* hace extensivo ese significado a todas las plantas e indica, también, cualquier fluido, néctar, licor o poción. [...] Es igualmente un término utilizado en el *Āyurveda*, la medicina tradicional india. [...] El término *rasa* hace referencia al resultado de la reducción química de metales y minerales a sus compuestos medicinales, que son «esencias» curativas. En el *Mahābhārata* designa el condimento, que es el objeto del gusto, y también el deseo amoroso” (Maillard, 2006b: 19). Más tarde, sin embargo, en las *Upaniṣads*, el término adquiere un sentido abstracto. *Rasa*, entonces, es una experiencia embriagadora que se identifica con el éxtasis místico. En la *Taittirīya Upaniṣad*, significa la fuente de gozo que uno descubre en sí mismo cuando entra en contacto con su propia esencia trascendente. Por todo esto, no es de extrañar que, con la obra de Bharata, pasase a designar el placer estético, un placer que deriva de las emociones (más información en *Rasa*: 19-22).

del territorio indio impidieron que llevara a cabo su empresa. Tras décadas de trabajo, la publicación del tratado corrió a cargo de Ramakrishna Kavi, que lo editó en cuatro volúmenes aparecidos sucesivamente en 1926, 1936, 1954 y 1964. Manomohan Ghosh tradujo por primera vez el texto y lo hizo en lengua inglesa. Esta traducción pionera se publicó en dos volúmenes, que aparecieron en 1951 y 1961 (Rai, 1992: 7). De este modo, el tratado de Bharata ha conseguido cierta difusión entre los círculos académicos occidentales especializados en estética.

El *Nāṭyaśāstra* es un libro voluminoso que aparece dividido en treinta y seis capítulos y escrito, en su mayor parte, en versos pareados que, en ocasiones, se intercalan con fragmentos en prosa. Bharata no sólo habla de cómo ha de ser la correcta composición de la obra dramática, sino que además ofrece consejos para su producción y escenificación. Por otra parte, el tratado define todos los tipos de drama en que Bharata divide las representaciones según el tratamiento de los contenidos. El *Nāṭyaśāstra*, por su estilo descriptivo y su redacción detallada y exhaustiva, aspira a presentar un texto completo. La intención de totalidad del tratado se comprende atendiendo a la dimensión metafísica que Bharata le concede. El propio autor cuenta, en las primeras páginas del texto, su origen mítico:

Uno de los dioses que vivía bajo el gobierno de Indra se acercó a Brahma y le dijo: “Queremos un objeto de diversión que nos permita ser escuchados y ser vistos. Puesto que los *Vedas* no son entendidos entre los Sudras, por favor te pedimos que crees otro *Veda* y que éste sí pertenezca a todos los grupos”. (Bharata, 1999: I, 8-12)<sup>76</sup>

Así pues, según Bharata, Brahma creó el *Nāṭyaveda*, la quintaesencia de los cuatro *Vedas*, ya que de cada uno extrajo una parte: del *Rgveda*, la recitación del texto; del *Sāmaveda*, el canto; del *Yajurveda*, el juego representativo; y del *Atharvaveda*, los ocho *rasas* (Maillard, 2006b: 23). El *Nāṭyaveda*, cuenta Bharata, es el *Veda* mediante el cual los dioses instruyen a aquellos cuyo espíritu es débil, es decir, aquellos que no pueden tener acceso, por su casta, a los otros cuatro *Vedas*. El teatro, entonces, surge como el modo más sencillo de educar sin necesidad de lentos y esforzados estudios. Es capaz de mostrar al ser humano su verdadera naturaleza mediante el arte de la representación. Así lo explica Maillard en *Rasa*:

---

<sup>76</sup> La traducción del inglés es mía. También será así en todas las citas del *Nāṭyaśāstra* que aparezcan en las sucesivas páginas.

El drama no es, en efecto, sino la representación, en un espacio reducido, de aquella dramaturgia cósmica, concebida por Brahma, el gran Ilusionista. El mundo es el resultado de la magia (*māyā*) de la energía suprema, la evidencia del poder (*śakti*) de Śiva. El arte de la representación reproduce aquella actividad libre (*svatantra*) del poder cósmico; en el escenario vuelve a tejerse la urdimbre de un mundo a partir de la vibración sonora, reproduciendo las inflexiones emocionales como resultado de la buena trabazón de los gestos y su significado para la acción (*karman*). (2006b: 16)

Los *Vedas* explican que el mundo es obra de Brahma, es decir, del efecto de su acción y de su magia (*māyā*). Brahma concibe el cosmos como una representación y, por eso, el teatro es su reproducción. Mediante su propio poder de representación, los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que los constituye. Al tomar conciencia, en este reconocimiento, de lo que son en verdad, las personas obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites, los límites que el mismo poder de ilusión (*māyā*) de la conciencia impone a la conciencia. Por eso el arte dramático, en la tradición india, se considera una revelación, una enseñanza para la visión. El teatro reproduce la acción de Brahma, que es pura representación. La ilusión de la realidad se descubre mediante la ilusión de la representación. Y es que la representación desvela que el mundo es representación. Bharata entendió su propia obra como la transmisión sistematizada y codificada de estos conocimientos que se desprendían del *Nāṭyaveda*, que le había sido revelado (Singal, 1977: 15-16 y Maillard, 2006b: 23).

Teniendo todo esto en cuenta, es evidente el impacto de la metafísica y de la mística en la concepción estética de la representación en el *Nāṭyaśāstra*. Coomaraswamy, en *La transformación de la naturaleza en arte*, explica cómo la actividad del artista, en la tradición india, procede a través de una técnica de visión sumamente especializada, que le obliga a eliminar toda influencia emotiva pasajera para captar la forma del *devata* o aspecto del dios. El artista consigue formar la imagen divina a través de la identificación. La forma así conocida, en este acto de no-diferenciación, es el modelo. El artista, entonces, canaliza esta forma, gracias al uso de materiales, en la obra de arte. El verdadero conocimiento no se obtiene a través de una simple observación empírica sino sólo cuando el cognoscente y lo conocido, el que ve y la cosa vista, coinciden en un acto que trasciende toda distinción (Coomaraswamy, 1997: 55).

Esta psicología de la intuición artística sólo resulta posible a través de un subfondo místico y metafísico de raíz panteísta. El artista reproduce a escala menor el proceso

exigido para llegar al conocimiento de todas las cosas, en la identificación con Brahma, libre de toda preocupación, deseo o necesidad. Igual que el artista, también el espectador debe permanecer en un estado de serenidad que le permita discernir las pasiones representadas de las suyas propias. Para evitar esta identificación directa, es preciso recurrir a convencionalismos que recuerden continuamente el carácter artificioso de la representación, como las máscaras o los cambios de vestuario (Eco, 1970: 75). En definitiva, tanto el artista como el actor y el espectador deben ser conscientes de la artificiosidad de la representación, porque sólo así asimilarán la enseñanza del drama: el carácter ilusorio de *eso* que llamamos realidad.

De un modo muy semejante, aunque sin el menor atisbo de metafísica, los husos, que aparecen representados y estetizados en el diario de Maillard mediante la mirada del observador, propician finalmente una percepción ilusoria del yo:

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.

El mí: husos. Un haz de husos tensos. (2006a: 52)

Y más adelante, insiste Maillard:

El mí: una ilusión para actuar. (2006a: 41)

De no haber sometido al sujeto al experimento de la representación que finalmente es la mirada del observador, ¿se hubiera alcanzado ese conocimiento de ilusoriedad? Sostiene Nuño Aguirre de Cárcer que “trasladar al ámbito de lo cotidiano al espectador, manteniéndose en un estado interior análogo al que experimenta la persona que contempla una obra representada en un escenario” (2012: 329) es uno de los vínculos que relaciona la teoría de los husos con la de los *rasas* del *śivaísmo* de Cachemira. Y añade: “El camino por el que Maillard llega a la experiencia contemplativa es la estética” (2012: 328).

Con todo, como antes se ha dicho, la teoría de los *rasas* no se limita a las enseñanzas del *Nāṭyaśāstra*, de hecho, parte de un capítulo de este tratado y engloba los comentarios que, más tarde, otros autores emitieron sobre las palabras de Bharata. En este famoso capítulo, el filósofo indio escribe el *rasasūtra*, esto es, la definición del *rasa* que dio origen a la tradición estética india. Dice Bharata:

El surgimiento (*niṣpatti*) del *rasa* es producido por la conjunción (*samyoga*) de los determinantes (*vibhāva*), de los consecuentes (*anubhāva*) y de los estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*). (1999: VI, 32)

Los “determinantes” (*vibhāva*) son las causas que provocan un estado emocional. Por ejemplo, la visión del ser amado sería la causa principal para que se despertara el sentimiento amoroso. Los “consecuentes” (*anubhāva*) son las manifestaciones externas y los efectos visibles que provocan los determinantes. Siguiendo el ejemplo anterior, en una escena amorosa, serían consecuentes las miradas y los movimientos sensuales. Los “estados mentales transitorios” (*vyabhicāribhāva*) son las reacciones psíquicas o estados pasajeros que acompañan a las emociones básicas. En el caso del sentimiento amoroso, los estados de ansiedad, melancolía o agitación serían estos estados transitorios.

Lo interesante de esto es que, para Bharata, el concepto de *rasa* descansa en la idea de la diferencia entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética. Esta última es *alaukika*, es decir, no cotidiana. Y es que la emoción que se despierta en determinadas circunstancias de la vida real no corresponde a la que siente el espectador ante los mismos hechos representados. Un poco más adelante, Bharata especifica:

Los estados emocionales permanentes (*sthāyibhavā*), en combinación con los diferentes estados emocionales (*bhāva*) [se refiere a los mencionados anteriormente: determinantes, consecuentes y estados transitorios], se convierten en *rasa*. (1999: VI, 32)

Así pues, solamente aquellos estados que pueden surgir como respuesta a circunstancias reales son susceptibles de convertirse en *rasa* cuando se desarrollan en las condiciones especiales que la representación dramática dispone. En definitiva, “los sentimientos básicos se convierten en *rasa* al ser escenificados” (Bharata, 1999: VI, 32).

Y en *Husos*, leemos:

En el huso del dolor, un estremecimiento, un vuelco, un ahogo. Luego, la conciencia de estar en el huso. El dolor no es un hecho, es un pensamiento (no me refiero al dolor físico). El dolor-memoria, a la vez presencia y ausencia, imagen-recuerdo subrayada con el graffiti del nunca-más.

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? (2006a: 48)

El dolor, cuando es un sentimiento ordinario, aparece identificado con las palabras vuelco, estremecimiento y ahogo, es decir, con expresiones que, mediante analogía o metáfora, tratan de transmitir una sensación concreta. Más tarde, sin embargo, en cuanto se toma conciencia del dolor, éste se conceptualiza. En este momento, deja de ser una sensación y se convierte en un pensamiento. El proceso de abstracción, incitado por la distancia que abre la conciencia sobre la experiencia en sí, permite también insuflar una brecha por la que asoma el observador. Padecer el dolor no es lo mismo que observar ese mismo acontecimiento. El alejamiento de la observación implica, finalmente, el cuestionamiento del sujeto que dice dolerse. ¿Quién sufre la sensación? El mí –el sujeto– genera un pensamiento y, a su vez, no es algo distinto de ese mismo pensamiento. El observador teje un doble movimiento. En primer lugar, su mirada es una pértiga que permite salir del dolor. Y, en segundo lugar, fuera del yo que dice dolerse, verifica la ilusión de ese reducto. Como en la definición que Bharata concede al *rasa*, un sentimiento ordinario (el dolor) se convierte en un sentimiento estetizado o *alaukika*, esto es, en una mirada estética (el huso del dolor). Este proceso tiene, en el caso de Maillard, una función precisa y esencial:

En el huso de la culpa. Observando el huso. Para sobrevivir. Para sobrevivirme. (2006a: 69)

La distancia estética del observador permite seguir con vida, superar la fiereza de los sentimientos ordinarios. “Los husos como teoría de la representación” (2006a: 54), dice la autora. También podría haber dicho: los husos como estrategia para seguir viva.

Seguimos adelante con la teoría del *rasa* ya que las ideas de Bharata se vieron contestadas por los comentarios que los pensadores de Cachemira hicieron sobre el *Nāṭyaśāstra*, construyendo así la continuación de estas enseñanzas estéticas. Entre los siglos VIII y XI, el śivaísmo de Cachemira se convirtió en un foco de intensa renovación filosófica y mística. La estética no quedó al margen de estos desarrollos. Autores como Bhaṭṭalollaṭa, Śaṅkuka y Bhaṭṭanāyaka centraron parte de sus estudios en la obra de Bharata, aunque no se ha conservado ninguno de estos trabajos. Conocemos su existencia gracias al *Abhinavabhāratī*, un texto de Abhinavagupta, autor de la segunda mitad del siglo X, en el que comenta el *Nāṭyaśāstra* y no sólo ofrece sus opiniones, también menciona las especulaciones que realizaron los filósofos que le



precedieron. Por eso, la existencia del *Abhinavabhāratī* es la prueba de la larga tradición de la teoría del *rasa*.

Pese a que las contribuciones de todos los autores aportan detalles y matices interesantes para un estudio profundo del tema, me ocuparé aquí solamente de las palabras de Abhinavagupta. Mi objetivo no es desvelar con minuciosidad erudita el tema del *rasa* sino más bien ofrecer una panorámica suficientemente extensa para entender las analogías que Maillard establece entre los *rasas* y los husos, como he venido haciendo hasta el momento. Así pues, Abhinavagupta, como compilador de las opiniones de otros autores, nos brinda las pistas que nos faltan para completar estas páginas.

Una de las características fundamentales de la teoría del *rasa* de Abhinavagupta es que adopta el concepto de universalización de las emociones y lo traslada al ámbito de la psicología. Asimismo, aplica a la obra artística el concepto de sugerencia (*vyañjanā*), elaborado por la crítica poética, para de este modo apelar a la antigua noción de *dhvani* (resonancia) e introducir la idea de empatía connotativa<sup>77</sup>. Según Abhinavagupta, la percepción estética es una experiencia cognoscitiva. El espectador no entra simplemente en contacto con los objetos sensoriales sino que sufre una activación de las facultades creativas. Mediante ellas reconstruye el sentido de las imágenes y esto le conlleva placer, *rasa*:

Desde el espíritu de nuestra modernidad, podríamos acaso decir que, en su descripción de esta actividad placentera, Abhinavagupta está aludiendo a una actividad creadora: el placer de la conformación comprensiva. La mente, en efecto, selecciona, elimina y añade, reforma el sentido de las imágenes: crea sentido. Y lo hace añadiendo parte de sus contenidos latentes o impresiones subconscientes. (Maillard, 2006b: 70)

Ahora bien, no se trata de una percepción normal, es decir, de las que tienen lugar en la experiencia ordinaria, ya que el objeto de percepción estética no es un objeto cotidiano. La diferencia estriba en que la experiencia ordinaria no se puede realizar sin particularización, mientras que en la percepción estética, por el contrario, tiene lugar la universalización del objeto. La percepción estética y la experiencia que conlleva no son

---

<sup>77</sup> El término *dhvani*, utilizado por Udbhata y Ānandavardhana en sus respectivas teorías acerca de la poesía, sirve para expresar las capacidades evocativas y connotativas de la palabra poética. Para una explicación detallada de la aplicación de este concepto a la teoría del *rasa* que lleva a cabo Abhinavagupta, remito al capítulo que Chantal Maillard dedica a este asunto en *Rasa. El placer estético en la tradición india*, pp. 71-79.

ordinarias. No obstante, tampoco se trata de una simple conceptualización, ya que también esta fase pertenece al proceso ordinario de conocimiento. La experiencia estética es *sin concepto*, diría Kant. Pues bien, ocho siglos antes, en Cachemira, Abhinavagupta afirmó algo muy parecido. La experiencia estética es, para el filósofo indio, una percepción mediante la cual el espectador logra un nivel distinto de conciencia. La interpretación de la obra de arte conlleva que el espectador pase del nivel de conciencia personal al de conciencia universal, que permite el reposo emotivo. Entonces, olvidado de sí, inmerso en un acto de empatía o compasión, el espectador logra la identificación con las emociones en su estado puro. La experiencia estética, finalmente, es el gozo de la experiencia desindividualizada que se sumerge en el noveno *rasa*: el *śāntarasa*.

No todos los autores indios incluyeron *śānta* (la calma) en la clasificación de los *rasas*. De hecho, Bharata, en el *Nāṭyaśāstra*, no consideró que *śānta* fuera un *rasa*. Ahora bien, si algunos autores no incorporaron este particular *rasa* es porque consideraron que su naturaleza era diferente a la del resto. Y es que para estos pensadores se trataba de mucho más que un *rasa*. *Śānta* es, por una parte, la transformación estética del sentimiento de calma (*sama*) y, por otra, es la posibilidad de todos los *rasas* y su término, la fuerza que los contiene a todos, la energía capaz de transformarse en cualquiera de ellos y en la que todos, al disolverse, vuelven a confundirse. *Śānta*, en definitiva, es la quietud originada por la ausencia de deseos, la conciencia sin obstáculos. Así pues, mediante la universalización a la que la obra artística invita y la concentración a la que el ejercicio de la atención conduce, la conciencia del receptor logra con la visión de sí una experiencia comprensiva de orden superior. Este estado de visión, cuyas características son ciertamente similares a las de la experiencia del místico, es, para Abhinavagupta, lo que procura el placer. Por eso, “saborear el *rasa* es entrar en uno mismo” (Abhinavagupta, 2006: 158)<sup>78</sup>.

En *Husos*, Maillard da cuenta de la naturaleza compleja de *śāntarasa* en una nota al margen en la que escribe:

¿Habría un huso para el sosiego? Pregunta paralela a la que se plantearon los filósofos de Cachemira con respecto a *śāntarasa*, el estado de calma cuando

---

<sup>78</sup> Para una explicación mucha más detallada y precisa de la teoría del *rasa* de Abhinavagupta, remito a los trabajos que Chantal Maillard le dedica en *Rasa. El placer estético en la tradición india*, pp. 64-95, y en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, pp. 85-105. También resulta de sumo interés el estudio introductorio de Óscar Pujol a *El nacimiento del hombre poesía* de Rājasekhara, ed. de J. Aguado y Ch. Maillard, Libros de Benarés, Benarés, 1991.

es representado en un escenario. ¿Es *śantarasa* un *rasa*?, se preguntaban, o sea: ¿es la representación de la calma una categoría estética? Lo cual llevaba implícita la pregunta acerca de si puede considerarse la serenidad como un estado emocional ya que, de no ser así, no podría convertirse en categoría estética. El caso es que siendo la calma (*śanta*) aquel estado en el que todos los estados emocionales vuelven a sumergirse y del cual 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. No obstante, es posible representar la calma; existe una actitud característica, unos gestos que la expresan. De ahí que haya sido considerada por los teóricos indios como el noveno *rasa*, una emoción estética de especial naturaleza. La representación del sosiego, sin embargo, es irrelevante para la pregunta que me hago, ¿o no lo es? ¿Tendrá carácter representativo la emoción cuando la imagino formando huso? (2006a: 54)

En este fragmento, Maillard se pregunta algo que hemos creído oportuno afirmar en páginas anteriores. Cuestiona –y aquí cuestionar es una forma de sugerir– la naturaleza representacional de las emociones una vez convertidas en husos. El interrogante que inevitablemente adviene ahora es el siguiente: si las emociones ordinarias se convierten en husos, es decir, en *rasas*, en la escritura del diario, ¿qué huso equivale a *śantarasa*?, ¿de qué huso surgen y a qué huso regresan todas las emociones? Parece sencilla la respuesta: el huso del observador. La observación es un estado de neutralidad y ecuanimidad que, por ello, permite la contemplación de todos los otros estados o husos sin identificarse. El observador es el *śantarasa*. Aterrizamos, entonces, en una problemática ya planteada. ¿El huso del observador, igual que *śantarasa*, es un huso más o quizá es un huso especial, distinto, aglutinador y explicativo del resto?

Abhinavagupta, ante el dilema del noveno *rasa*, resolvió una salida sintética muy particular. Consideró lo siguiente, recogido por Maillard en su ensayo *Rasa*:

*Śāntarasa* es el estado de indiferencia: de no-diferencia o neutralidad emotiva que sigue a la satisfacción de una emoción placentera o al cese de una emoción desagradable y que conlleva un esclarecimiento: la visión que tan sólo es posible cuando la agitación pasional ha desaparecido. (2006b: 93)

Para Abhinavagupta, entonces, el *śāntarasa* es un *rasa* más y no lo es: es el *rasa* que produce y absorbe el resto y como tal, en rigor, no es ningún *rasa* sino la concentración de la posibilidad de todos los *rasas*; pero, no obstante, también lo considera un estado estético al fin y al cabo:

La teoría de Abhinavagupta [...] entraña ciertas dificultades pues, al parecer, resultaría de la superposición de dos teorías: una, la que atiende al desarrollo transformativo de los sentimientos básicos (*sthāyibhāva*) en *rasas*, y otra, la que pretende hallar un fundamento único en el que todos los sentimientos puedan resolverse, hallando ahí la unidad del propio ser. (Maillard: 2006b: 93)

¿Acaso no se podría comprender bajo el paradigma que propone esta teoría del *rasa* desdoblado el huso del observador? Como el *śāntarasa* entre los *rasas* en la estética antigua hindú, el huso del observador es un huso incierto. La tentación sobreviene: si el observador observa al mí cabalgando de un huso a otro, el huso del observador no es cualquier huso sino algo parecido a lo que podríamos llamar un metahuso, el discurso explicativo o legitimador de la teoría de la representación de los husos. Sin embargo, Maillard desestima esta trampa metafísica, porque si el huso del observador es un recurso para relativizar los pensamientos que nos atraviesan así como el reducto que se identifica con ellos (el yo), ¿cómo no relativizar también la herramienta relativizadora?, ¿cómo no considerar también al observador un pensamiento más al fin y al cabo?, ¿cómo no advertir el peligro que supondría creerse al observador, identificarse con ese pensamiento y concederle así estatuto óntico? De este modo, la teoría de la representación de los husos que surge con ánimo de desprogramación de los conceptos últimos acaba siendo desprogramada también ella misma y por ella misma.

Maillard, como pasó con Kālī, se apropia de un préstamo de la tradición india, en este caso de la estética del śivaísmo de Cachemira, para doblegarlo, desplazarlo y reflexionarlo hasta asimilarlo a su propio discurso. Como escribe Nuño Aguirre de Cárcer:

Al postular la existencia de un estado diferente de conciencia que permite la apreciación de las circunstancias (ajenas en la representación, personales en la vida cotidiana) mientras se participa activamente en ellas, el *śivaísmo* proporciona a Maillard una sólida base filosófica sobre la que desarrollar su propia visión. (2012: 328)

Esta base es la que, interceptada por otras muchas decantaciones, se puede detectar en la figura del observador.

Issa Kobayashi escribió el siguiente haiku, recogido por Chantal Maillard en uno de los ensayos incluidos en *Contra el arte*:

Nos mudamos de una tina (cuna)  
a otra tina (ataúd)...  
¡Cuánta palabra inútil! (2009e: 275)

En japonés, el último verso del haiku se resuelve con la expresión *chimpunkan*, una suerte de onomatopeya equivalente a nuestro *blablablá* y cuya función, del mismo modo que en castellano, es designar un discurso vacío de contenidos. El haiku es el reflejo poético del budismo zen que, surgido en India, pasó más tarde a China para, finalmente, llegar a Japón. Cuando Issa Kobayashi, transmitiendo las enseñanzas budistas, sostiene que entre el nacimiento y la muerte lo que sucede es “palabra inútil”, ¿a qué se refiere?, ¿por qué la vida es *chimpunkan*?

En el *Tratado sobre el linaje de la fe*, Bodhidharma, considerado el monje que introdujo el budismo en China, escribe:

El lenguaje y el comportamiento, la percepción y la concepción son todas funciones de la mente asombrosa. Todo movimiento es movimiento de la mente. El movimiento es su función. No hay mente separada del movimiento, y no hay movimiento separado de la mente. Pero el movimiento no es la mente, y la mente no es movimiento. El movimiento básicamente carece de mente. Y la mente es básicamente inmóvil. Pero el movimiento no existe sin la mente. Y la mente no existe sin movimiento. No hay mente que exista separada del movimiento, y no hay movimiento separado de la mente. El movimiento es la función de la mente, y su función es su movimiento. Y aun así, la mente ni se mueve ni funciona, porque la esencia de su funcionamiento es la vacuidad y la vacuidad es esencialmente inmóvil. El movimiento es lo mismo que la mente, y la mente es esencialmente inmóvil.

Por ello los sutras nos hablan de mover sin movimiento, de viajar sin viajes, de ver sin visión, de reír sin risa, de oír sin oído, de conocer sin saber, de ser felices sin ser felices, de caminar sin andar, de pararnos sin detenernos. Y dicen los sutras: “Id más allá del lenguaje. Id más allá del pensamiento”. Básicamente, el ver, el oír y el saber son completamente vacíos. Tu odio, alegría o dolor son los de una marioneta. Puedes buscar pero no hallarás nada.

De acuerdo con los sutras, los actos perversos dan como resultado las dificultades y los buenos actos, las bendiciones. La gente colérica va al infierno y los bienaventurados, al cielo. Pero una vez que sabes que la

naturaleza del odio y de la alegría es vacía y los dejas ir, te liberas del karma. Podría continuar, pero este breve sermón finaliza aquí. (2008: 62-63)

Bodhidharma equipara mente y movimiento. Considera que ambas cosas son la misma, es decir, que las modulaciones o estados anímicos, emocionales y conceptuales que habitan la mente son la mente. Las sensaciones mentales, por tanto, no se producen *en* la mente, *son* ella misma y, debido a esto, no podrán explicar algo que suceda más allá de ese reducto. Por eso, Bodhidharma sostiene que la esencia de la mente es vacuidad, entendido este concepto no como vacío sino como condicionamiento. Los movimientos de la mente se condicionan unos a otros: porque surge uno acontece otro y así la cadena se origina adquiriendo la trayectoria y el ritmo que ella misma se impone.

Ahora bien, la existencia condicionada o vacía de la mente conlleva que el movimiento mental sirva tan sólo para hablar desde la perspectiva que lo produce. El lenguaje, que da cuenta de los vaivenes mentales es, a su vez, mental. Salir de la mente implicaría salir del lenguaje. De ahí que cuando Bodhidharma aconseja ir más allá del lenguaje está proponiendo a los monjes que siguen sus enseñanzas que salten de la naturaleza condicionada de la mente para comprender precisamente eso, que la mente está sujeta a ella misma, a su propio mecanismo y a las limitaciones de este sistema. Fuera de la mente, ¿qué es la mente? Quien fuera capaz de alcanzar una mirada extramental comprendería que las emociones suceden sólo en la mente, que surgen y desaparecen allí, pero ¿existen fuera? ¿Existen, entonces?

Los sentimientos que experimentamos son, como apunta Bodhidharma, los de una marioneta. Todas las palabras que emitimos en vida, puesto que el lenguaje es un producto mental, están sujetas a las leyes mentales y son inútiles para explicar el carácter vacío de la mente, para hablar desde fuera. El lenguaje es *chimpankan* porque es mental, una herramienta que no puede saltar los muros de la fábrica que lo crea.

El budismo señaló la insuficiencia de las palabras para emitir juicios sobre lo que hay al otro lado de la conciencia. Constatada esta limitación, los sabios budistas entendieron que el campo de batalla se libraba en la propia mente y que la liberación sólo se podría lograr comprendiendo sus engranajes: siendo conscientes de lo que sucede dentro de la mente para, así, no caer en sus trampas. ¿Y cómo conseguir esa lucidez, esa conciencia de la conciencia? El método budista no es otro que la observación.

En el *Dîgha Nikâya*, unos de los textos más antiguos del budismo, se recogen estas palabras:

*Bhikkhus*<sup>79</sup>, sólo un camino lleva a la purificación de los seres, a la superación del sufrimiento y el lamento, a la erradicación del dolor y la miseria, a la adquisición del método correcto, a la obtención del *nibbâna*<sup>80</sup>; son las cuatro aplicaciones de la atención (*sati*). ¿Cuáles son las cuatro aplicaciones de la atención? Aquí, *bhikkhus*, un *bhikkhu*, vive en el cuerpo observando el cuerpo para que permanezca ardiente, consciente y atento, tras vencer tanto el deseo como el abatimiento comunes en el mundo. Y vive observando la sensación en las sensaciones, la mente en la mente, las ideas en las ideas para continuar ardiente, consciente y atento, venciendo el deseo y el abatimiento comunes en el mundo. [...]

¿Y cómo vive un *bhikkhu* observando el pensamiento en el pensamiento, *bhikkhus*?

Aquí, *bhikkhus*, un *bhikkhu*, si su pensamiento está lleno de deseo, es consciente de que su pensamiento está lleno de deseo; o si su pensamiento está libre de deseo, es consciente de que su pensamiento está libre de deseo. O si su pensamiento está lleno de odio, o si su pensamiento está libre de odio es consciente de que su pensamiento está libre de odio. O si su pensamiento está apagado, o claro, o atento, o distraído, o elevado, o no elevado, o mediocre, o ideal, o calmo, o no calmo, o liberado, o apegado, es consciente en cada caso de que su pensamiento es así, reflexionando: “Mi pensamiento está lleno de deseo”, “Mi pensamiento está libre de deseo”, y así sucesivamente. Así vive en el pensamiento observando el pensamiento. Vive en el pensamiento observando el pensamiento internamente; vive en el pensamiento observando el pensamiento externamente. Vive en el pensamiento observando el pensamiento interna y externamente al mismo tiempo. Vive en el pensamiento observando cómo surge y desaparece el pensamiento. Consciente de: “Hay un pensamiento”, atento a él, establece la atención para el conocimiento y el propio apaciguamiento. (*El camino de la iluminación. Nueve Suttas de Dîgha Nikâya*, 2000: 183 y 191).

Observar es un gesto reflexivo. El *bhikkhu* debe desdoblarse para, así, poder ver su pensamiento interno (aquel con el que se identifica) y el externo (aquel que emite como resultado de la observación: “Mi pensamiento está libre de deseo...”). Este método produce, pues, dos niveles de pensamiento o dos estadios de conciencia. Esta doble manera de habitar (vivir y observarse vivir) es exactamente la que propone Maillard con la figura del observador, especialmente en *Husos*. Por un lado, el mí transita las emociones; por otro, el observador, es un pliegue de la conciencia que capta ese movimiento. Desde este desdoblamiento mental, Maillard dice:

---

<sup>79</sup> “De la raíz verbal «*bhiks*», mendigar, «mendicante». Denominación habitual de los monjes budistas, obligados por las normas de la disciplina monástica a subsistir con alimentos recibidos como dádiva de las casas donde lo solicitaban” (*El camino de la iluminación. Nueve Suttas de Dîgha Nikâya*, 2000: 285).

<sup>80</sup> “Sánscrito *nirvâna*. De «*ni+vâ*», «soplar para extinguir un fuego». Aunque el término es utilizado en la lengua anterior al budismo, es sólo con éste que alcanza su sentido de «liberación de los estados toscos de la mente», alcanzado por la vía ética, la contemplación y la introspección, definido por la liberación del deseo, del apego y la ilusión y caracterizado por la paz, la perfecta falta de pasión y la felicidad suprema” (*El camino de la iluminación. Nueve Suttas del Dîgha Nikâya*, 2000: 291-292).

Yo no soy los contenidos que buscan dueño en mi mente. Algo dice yo, se pega a un contenido, inicia la acción. Sin la conciencia-yo no hay acción. Y la vida, la prosecución la requiere. (2006a: 41)

El ejercicio observador tiene una clara consecuencia: eliminar la identificación con aquello que el *Dîgha Nikâya* llamó pensamiento interno. Como se dijo antes, el budismo entiende que la liberación de la mente pasa única y exclusivamente por su contemplación para así no perder de vista su naturaleza. Alejarse de la mente y evitar la tendencia a reconocerse en los estados mentales es, para el budismo, la estrategia. También para Maillard:

Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro.

Elegir quedar. Consecuentemente: toda nube lleva una trayectoria. Asumir la trayectoria. Imposible barrer todo siempre. Está el cansancio.

Aunque también el cansancio de las trayectorias. De ver pasar las nubes. También ese cansancio.

Entonces, por un momento, ahora. Sin voluntad. Y casi está bien. Hasta pensar el estar bien. Convertir en nube el estar bien. Trayectoria. (2006a: 70)

¿Y por qué evitar la identificación? ¿Por qué convertir los pensamientos en nubes? ¿Por qué dejar pasar las trayectorias sin aferrarse a ellas? El budismo entiende que la identificación con las emociones implica el surgimiento del deseo y, por tanto, abrir una fuente de dolor. Reconocerse en emociones positivas, como la alegría o la esperanza, supone desearlas cuando no se experimentan y eso, por tanto, genera insatisfacción. Identificarse con emociones negativas, como la pena o la tristeza, conlleva prolongarlas añadiendo todavía más pesadumbre. Por eso, en los *Yoga sūtras*<sup>81</sup>, Patañjali escribió: “La identificación entre el que ve y lo que se ve es la causa de este dolor que se puede evitar” (2011: II, 17). ¿Cómo? Iyengar, comentando el anterior texto del maestro del yoga, dice:

Una persona sabia percibe que la armonía interior se rompe cuando la mente se deja arrastrar a un muestreo indiscriminado del mundo fenoménico.

---

<sup>81</sup> El yoga es una de las escuelas ortodoxas del pensamiento indio, por tanto, yoga y budismo son doctrinas distintas. Tiene sentido, no obstante, mencionar aquí el texto más importante de esta corriente porque, al igual que las escrituras budistas, los *Yoga sūtras* recogen la voluntad de detener los procesos de la mente para conseguir la liberación y alcanzar, de este modo, un estado de conciencia trascendente.



Intenta permanecer libre evitando el apego material, en el que los objetos atraen la inteligencia como un imán y el sí-mismo es seducido a establecer una relación ilusoria con el mundo externo y visto, provocando placeres y dolores. La inteligencia es el vehículo más cercano al alma, que debe mantenerse alerta frente a su influencia si el que ve quiere permanecer libre. Si no, la inteligencia enreda al que ve en una dolorosa relación con los objetos externos. Mientras la inteligencia no discrimina, hay sufrimientos. En el momento en que desarrolla poder discriminador, se da cuenta de su origen, y se funde con el que ve. Entonces existe una transparencia entre el que ve y lo visto, permitiendo el intercambio libre e incontaminado entre ambos.

La sede del ego o pequeño sí-mismo es el cerebro, y la sede del gran Sí-mismo está en el corazón espiritual. Aunque la inteligencia conecta la cabeza y el corazón, oscila entre ambos. Esta oscilación cesa con el conocimiento y la comprensión correctos. La inteligencia es entonces transformada: libre de polaridad, pura e imparcial. Ésa es auténtica meditación, en la que el ego se disuelve, permitiendo que el gran Sí-mismo (*puruṣa*) brille en su propia gloria. (2003: 190-191)

La meditación que propone la doctrina del yoga propicia un desdoblamiento que, a su vez, procura la desidentificación con los estados mentales y, ahí, en ese proceso, el yo queda disuelto; también, el dolor. En *Husos*, Maillard trata de convertir la escritura en espacio de reflexión y meditación para erradicar así todo sufrimiento:

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. (2006a: 20)

La distancia, a veces, no se consigue. El yo, a veces, se enquistas. Su sensación de ilusoriedad no aflora. El dolor sigue insistiendo. Sin embargo, en otras ocasiones:

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. (2006a: 29)

Una de las preguntas que se hacen los monjes budistas y también Maillard es cómo surge el yo, cómo emerge esa sensación que es la fuente del reconocimiento con los estados mentales y, en consecuencia, la causa del dolor. El budismo, y en general las doctrinas filosóficas de India, a diferencia de las tradiciones occidentales, ha construido ingentes clasificaciones que intentan dar cuenta de los múltiples procesos que acontecen en la conciencia. Una de estas taxonomías de la mente –comentada a propósito del

samkhya– divide la materia mental en *buddhi* (juicio o capacidad de discernimiento), *manas* (intelecto), *citta* (memoria consciente e inconsciente) y *ahamkara* (yoidad). Este último concepto, como explica Aguirre de Cárcer citando a Ruiz Calderón,

significa literalmente “el que hace el yo”, es decir, es la función mental que dice “yo”, que afirma: “yo soy esto”, “yo soy x”, “yo hago y”, etc. Es, pues, la función de la autoatribución de la identidad, las acciones, las experiencias, etc. Podemos llamarlo “sentido del yo”. (2012: 685)

Según esto, el budismo considera que una de las funciones de la mente es producir la sensación del yo, algo que se identifica con los movimientos mentales y los enuncia desde la primera persona. Esta percepción, claro, está igual de condicionada que el resto de movimientos mentales, por tanto, es igual de vacía e ilusoria. Uno de los fragmentos de *Husos* muestra de un modo preciso el afloramiento del yo y su consistencia engañosa:

En los bordes del sueño abro los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta, o le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad. La conciencia que es esa continuidad. En fin, que se repite la sensación de continuarse algo ahí donde lo habíamos dejado.

No abro los ojos y, sin estímulos externos, la mente mira adentro –en el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo– buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. Más que nada a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa en ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría.

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. –Es una forma de decir. Todo

es una forma, [...] de decir. El decir es una forma-. En el huso del discurso. Donde la mente que dice yo, ahora, en la escritura se tensa recordando el despertar para poder decir el mí que no es, que no es nada antes de existir

en un tema. Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, a punto de perder la escritura, a punto de perderse, de perderme, pues sabe que de mí el yo se reconoce más que nada en este gesto que me dice y en él encuentra la casa que no tiene en superficie. [...]

Volver al tema. Apenas despierta o ya despierta, la que indaga los temas en que quedar anclada, la que indaga, aquello que indaga, apenas una huella que consiente en ser huella, que consiente en decirse, que insiste, que persevera en el decir para no morir, para sobrevivir. –¿Sobrevivir? ¿Quién sobrevive? ¿Quién, qué es lo que ahora sobrevive?– Volver al tema. Aquel tema en el que, más que en ningún otro, se reconoce. Cree reconocerse. De esos en los que algún órgano, alguna parte del cuerpo se expande, como cuando surten las lágrimas. Tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente –¿la mente?–, que algo se detenga en las imágenes. El tema, entonces, es imaginado (todos los temas son imaginados, pero éstos lo son especialmente) y, con las imágenes, se teje. Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace sólido, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo. (2006a: 36-38)

En este texto asombroso, Maillard explica la creación del mundo por la creación de la mente. Se inicia con el despertar. En ese momento, la conciencia aún vacía precisa de un tema para moverse. Los temas, como los husos, son ocupaciones mentales, reductos donde la conciencia, al habitarlos, fluye, existe. Sin los temas, la mente sería una tabula rasa, ni siquiera eso, ni siquiera sería, ya que:

Tratad, por un momento, de observar con atención sin que vuestra mente se disperse ni vagabundee hacia adelante o hacia atrás. ¿Acaso existe, en ese mismo instante, algo que pueda ser llamado “yo” o algo que pueda ser llamado “otro”? (Maestro Keizan, 2006: 220-221)

El yo no aparece sino identificándose en una sensación. Es imposible experimentar la sensación de yo disociada de alguna emoción o pensamiento. Comprobar eso es lo que permite a Maillard, como permitió al Maestro Keizan, afirmar que la mente, el yo, son los temas, su dispersión en ellos. Cuando el yo, transitando temas, se detiene en uno en el que especialmente se reconoce, entonces acontece el siguiente paso: genera imágenes, las elabora, las construye y relaciona, tiende analogías entre ellas: crea mundo.

En otro fragmento de evidentes reminiscencias budistas y que casi se puede considerar una continuación del anterior, la autora escribe:

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.

Cuelgo las imágenes en la pared. Formando galería. Las despojo del yo, una a una. El yo que el tema conlleva, que la mente requiere. O no hay mente;

sólo imágenes o temas que se ofrecen para ser tema. Se ofrecen mendigando un yo, como soporte. Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia. Y quieren existir. Quieren historiarse. O es el yo el que quiere existir y necesita ser contado. El yo que no es nada sin una historia, sin un hacer, sin acto.

La historia quiere una voluntad. Por eso atrae al yo por la mañana. Apenas despierto, lo atrae a esa historia que contiene los temas y a la que llama vida –¿llama? ¿quién llama?–. Atrae al yo porque necesita una voluntad y el yo es ante todo una voluntad. Una voluntad que se ocupa. En un tema. O en varios. El yo es una voluntad que ha de ocuparse para ser algo, para ser lo que llamamos yo –¿llamamos? ¿quiénes?

El caso es que desprendo al yo (*ahamkara*, así lo llaman los filósofos indios) del tema y cuelgo la imagen en la pared, formando galería con las demás. Digo no me compete –¿digo? ¿quién dice?–; al menos, me desprendo.

Una a una. Segrega. Se segregan. Vienen de la memoria, unas, otras se construyen al momento (*phantasía*, decían los griegos: representación; *phantasmas*: imágenes). Se construyen, las nuevas, con fragmentos de las anteriores y un cierto consentimiento. Se hacen proyecto. Y el proyecto se enreda, generalmente, con los gestos cotidianos del despertar. Y se encauza, halla su cauce entre ellos: una llamada, un gesto algo diferente. La voluntad lo asume y el yo se siente más yo porque traza historia y la historia es más historia porque hay un tema que lo desarrolla. Más tarde, cuando alguien la cuenta (pero ése será otro tema; necesita un yo que la cuenta).

El caso es que desprendo al yo –me desprendo– de todo aquello que se ofrece. Y lo llevo a donde estoy. Desprendido. Donde estoy es donde contemplo la galería. Sin implicarme. ¿O sí me implico? 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?

Entonces vuelvo al gesto. Al gesto pequeño, anodino. Y me implico en el gesto. O es el gesto el que me implica. Porque no hay afecto. Sin afección el gesto se cumple. Y lo veo cumplirse. Y, consciente de que miento, acudo al cuaderno. Me cumpla de nuevo en la escritura. (2006a: 42-44)

Una vez surgido el yo, reconocido en un tema y segregadas las imágenes que construyen mundo, Maillard detiene el proceso para invertirlo. Ésa es la labor de deconstrucción en *Husos*. O también, la presencia apropiada de la contemplación budista. Cuando las imágenes han brotado, la escritura es una estrategia para disponerlas como fotografías o cuadros en una sala de arte y, así, con la distancia estética que este gesto supone, observarlas. Las imágenes que la mente ha tejido están ahora fuera de la mente y contempladas por ella. Este escrutinio observador también lo sufre otro

huésped mental: el yo. La sensación del yo, el *ahamkara*, es una imagen más, un estado mental más desdoblado y contemplado. En este momento, Maillard se cuestiona por la implicación de su acto: observar la mente, observar el yo, ¿supone desaparecer por completo?, ¿quién mira entonces?, ¿quién es el observador? A diferencia del budismo, que espera detener la mente para alcanzar el *nirvana*, en el caso de Maillard contemplar los procesos mentales no implica eliminarlos sino distanciarse para tener siempre presente su condición ilusoria. El observador es un mecanismo mental que no persigue la disolución de la conciencia sino contemplarla.

Con todo, la anterior cita tiene asociada una curiosa nota al margen que aún permite concederle una nueva exégesis:

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. (2006a: 44)

Con estas palabras, Maillard pretende dar una vuelta de tuerca a su escritura anterior, sobre todo porque apenas cuatro páginas después, leemos:

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. (2006a: 48)

Aparentemente se contradice: niega la influencia del budismo *mahayana* y luego admite el poso ideológico de Nāgārjuna, fundador de la escuela *madhyamaka*, una versión radicalizada de la primera. Pero, ¿realmente Maillard se contradice? No creo que la autora incurra en un sinsentido; creo más bien que, dada a la ironía, juega a despistar al lector pero sobre todo pretende exigirle una lectura atenta de la que podrá deducir su postura frente a los préstamos de otras tradiciones. Maillard sigue las enseñanzas de Nāgārjuna pero según esta disposición que confiesa Henri Michaux:

No sé aceptar las ideas de otros sobre ningún asunto. [...] Soy un imbécil. No llego a comprender nada de lo que dicen los demás, los autores. Debo rehacerlo todo en mi cabeza. Es penoso, pero quizá en eso consista la invención, la originalidad. (Michaux en Roger, 2000: 39)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> La traducción es mía. El original en francés dice: “Je ne sais pas accepter les idées des autres sur quoi que ce soit. [...] Je suis un imbécile. Je ne comprends rien à ce que disent les gens, les auteurs. Il faut que je refasse tout dans ma tête. C’est pénible, mais c’est peut-être cela l’invention, l’originalité.”

En esta remodelación inventiva o rodeo propio de aprendizaje, Maillard se desprende de un hacer mimético pero, sobre todo, de cualquier floritura (metafísica, doctrinaria, estilística..., en definitiva, sea del tipo que sea) del budismo y de la escuela de Nāgārjuna. Rescata, o mejor, encuentra una actitud que le interesa y en la que indagar personalmente. Más que de préstamos, en su caso, como ya hemos visto, habría que hablar siempre de convergencias.

En el siglo II o III, Nāgārjuna fundó la escuela *madhyamaka* (o de la *vía media*), incidiendo en la vacuidad y en la inutilidad del lenguaje del budismo *mahayana* para dar cuenta de la realidad en sí. Nāgārjuna no asiente ni deniega. No cree ni en la existencia ni en la no existencia de las cosas. No se postula por una decisión ni por otra, sino por el absoluto cuestionamiento de cualquiera. Sobre esto, apunta Juan Arnau:

Este posicionamiento doctrinal de la *vía media* produce afirmaciones (o negaciones) de un orden diferente al de las afirmaciones filosóficas o convencionales. Son términos superordinados que, aun siendo construcciones conceptuales, sirven para decirnos algo sobre esas mismas construcciones conceptuales, no sobre una realidad supuestamente exterior a ellas. (2007: 92-93)

Y es que el *mādhayamika* –anticipándose en varios siglos a la modernidad filosófica occidental– señala los dualismos con los que opera la mente y se declina por considerarlos delimitados para una comprensión abarcadora de los hechos. Nāgārjuna descubre las imbricaciones entre pensamiento y lenguaje y destapa el ensamblaje lógico interno de este último. Si el pensamiento es lingüístico y el lenguaje es lógico, el pensamiento teleológico es al fin y al cabo un artificio lógico. Su tarea, entonces, consiste en poner lógica arriba los conceptos que se hacen pasar por verdades ontológicas. Propongo este ejemplo extraído de los *Fundamentos de la vía media*, su principal trabajo:

[Se dice que] el efecto lo crean las causas, pero esas causas no se han creado a sí mismas [dependen de otras causas anteriores]. Entonces, [¿por qué decir que] el efecto lo producen unas causas que no tienen siquiera la capacidad de producirse a sí mismas? De ahí que el efecto no lo constituyan ni las causas, ni lo que no son las causas. [Entonces podemos decir que] no hay efecto, y sin efecto, ¿cómo hablar de causalidad? (2004: 59, I, 13-14)

Este derrumbe de la estructura causal es el mismo que lleva a cabo Nietzsche –unos dieciséis siglos más tarde– en *La voluntad de poder*, donde sostiene que la causalidad

no es algo dado sino el resultado de una operación retórica. Cuando un efecto se produce se busca una causa a la que se le adjudica ese efecto. Dicha causa se obtiene por un proceso mental que incurre en una inversión cronológica, porque, aunque se utiliza para explicar el efecto, en realidad la causa es posterior a él, es una invención siempre a posteriori. De este modo es el efecto el que causa la causa. Se demuestra así que el argumento que sirve para elevar la causa a causa puede ser empleado para considerar el efecto como causa y de ahí que tanto causa como efecto puedan ocupar la posición de origen. Si el origen es intercambiable, entonces no hay origen, puesto que pierde su privilegio metafísico: se desbarata el sistema onto-teleológico que sostenía. De Nietzsche llegamos a Derrida.

Un proceso lógico idéntico al que utiliza para desplomar la idea de causalidad le sirve a Nāgārjuna para desbancar una de las supercherías más arraigadas: el yo. Dice el pensador mādhyamika:

Algunos sostienen que el sujeto que experimenta las impresiones de los sentidos (ver, oír, etc.) y las sensaciones internas debe de existir antes que éstas, ya que una entidad que todavía no existe no podría tener experiencias visuales o de otro tipo. Pero ¿de qué forma se podría dar a conocer una entidad anterior al ver, al oír, al sentir, etc.? (2004: 103, IX, 1-3)

Estos argumentos no sólo riman con otras escrituras budistas aquí ya comentadas, también encuentran una curiosa sintonía con las ideas acerca del sujeto que inauguran y modelan la época moderna de la filosofía europea. En 1690, Locke escribió en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*:

Lo mismo acontece respecto a las operaciones de la mente, a saber: pensar, razonar, temer, etc., las cuales, puesto que concluimos que no subsisten por sí mismas, y puesto que no aprehendemos de qué manera pueden pertenecer al cuerpo o de qué manera pueda el cuerpo producirlas, tendemos a pensar que son las acciones de alguna otra substancia que llamamos el espíritu. De donde es evidente, sin embargo, que, puesto que no tenemos ninguna otra idea o noción de la materia, sino como algo en lo cual subsisten aquellas muchas cualidades sensibles que afectan nuestros sentidos, no bien suponemos una substancia, en que subsistan el pensar, el conocer, el dudar y el poder de movimiento, etc., cuando ya tenemos una noción tan clara de la substancia del espíritu, como la que tenemos del cuerpo; la una, suponiéndose que es (sin que sepamos qué es lo que sea) el *substratum* de aquellas ideas simples que tomamos del exterior; la otra suponiendo que es (con igual ignorancia acerca de lo que es) el *substratum* de aquellas operaciones que experimentamos por dentro en nosotros mismos. (2000: 278, II, 23, 5)

Por su parte, Hume publicó en 1739 su *Tratado de la naturaleza humana*, donde exponía:

En lo que a mí respecta, siempre que penetro más íntimamente en lo que llamo *mí 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. Nunca puedo atraparme a *mí mismo* en ningún caso sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que la percepción. Cuando mis percepciones son suprimidas durante algún tiempo: en un sueño profundo, por ejemplo, durante todo ese tiempo no me doy cuenta de *mí mismo*, y puede decirse que verdaderamente no existo. (1998: 355-356)

El parecido de las palabras de Hume con las del Maestro Keizan, cuya cita comentamos hace algunas páginas, es asombroso. La diferencia, claro, es temporal pero no por ello deja de ser significativa. El monje japonés escribió su *Denkōroku* en el siglo XIII, mientras que Hume pronunció estas ideas en el XVIII, unos quinientos años después.

Por último, en este breve recorrido por la filosofía moderna occidental y sus paralelismos con el antiguo budismo de Nāgārjuna, merece la pena rastrear los apuntes de Kant, quien en 1781, en la que se considera la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, defendió:

Se toma la unidad de conciencia, que sirve de base a las categorías, por intuición del sujeto en cuanto objeto y se le aplica la categoría de sustancia. Ahora bien, tal unidad es sólo la unidad del *pensamiento*. Ningún objeto se da en virtud de ella sola y, consiguientemente, no podemos aplicarle la categoría de sustancia, que presupone siempre una intuición *dada*; en consecuencia, no podemos conocer ese sujeto. Así, pues, el simple hecho de pensarlas no significa que el sujeto de las categorías adquiera de sí mismo un concepto en cuanto objeto de las mismas. (2010: 375, B 422)

A tenor de lo leído, el budismo de Nāgārjuna supone, no hay duda, una prefiguración y Maillard acude a él como a un manantial desde el cual poder agrandar y colmar sus propias inquietudes. Ahora bien, Nāgārjuna no sólo se anticipa con sus ideas, aún parece ir más lejos que los filósofos modernos occidentales en su furia analítica. En otro capítulo de los *Fundamentos de la vía media*, incidiendo en los planteamientos de la cita antes transcrita, añade:



Ni la existencia, ni la no existencia, de un yo sustancial puede probarse de ninguna forma. Sin eso –sin el *ātman*– ¿cómo se podrá probar la existencia, o la inexistencia, de las turbaciones (*kleśa*)? (2004: 165, XXIII, 3)

No deja percepción con cabeza, ni percepción ya siquiera. Se reduce el pensamiento a pura lógica gramatical. Hace falta el requiebro posmoderno del segundo Wittgenstein para igualar algo así.

Como no podía ser de otra forma, el método *madhyamaka* tiene como objetivo último apuntarse a sí mismo y, por eso, las ideas de Nāgārjuna, finalmente, caen víctimas de su propio juego. En palabras de Juan Arnau:

La idea misma del mundo como convención lingüística era a su vez otra construcción lingüística, no una herramienta metalingüística por medio de la cual el lenguaje revelara su verdadera naturaleza, y tampoco la encarnación de una realidad fuera de dicho lenguaje. (2007: 92)

Así pues, si Nāgārjuna considera el vacío (*śūnyatā*), es decir, la contingencia o condicionalidad, como naturaleza propia de todas las ideas, lógicamente también el vacío será una idea vacía:

Si hubiera algo no vacío, entonces habría algo llamado vacío. Sin embargo y puesto que no hay nada que sea no vacío, ¿cómo podría haber algo vacío? Los victoriosos han anunciado que la vacuidad es el abandono de todas las conjeturas. Aquellos que caen presos de la conjetura de la vacuidad [y se obsesionan con ella], éstos son incurables. (Nāgārjuna, 2004: 119, XIII, 7-8)

La misma doctrina del vacío es entonces una falacia lógica. En *Contra el arte*, Maillard interpreta esta característica como el giro fundamental que el *mahayana* y en concreto la versión *madhyamaka* de la escuela de Nāgārjuna aportan a las enseñanzas del budismo antiguo. Escribe la autora:

No se trata tanto de distanciarse de las percepciones y de desidentificarse de los contenidos mentales como de tomar conciencia de la imposibilidad de distanciarse con la mente de la propia mente. Todo lo que pueda ser observado por la conciencia, en efecto, tiene el mismo estatus; por muy elevado que sea un pensamiento, sigue siendo pensamiento. (2009e: 294)

Sigue siendo *chimpankan*. En la escritura de Chantal Maillard, el observador es el testigo de esta huida imposible de la mente:

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. (Maillard, 2006a: 41)

#### 4. Las mutaciones del lenguaje

El hilo temático que recorre todos los diarios de Maillard es la conciencia. Como hemos visto, el observador –la figura vigilante de los procesos mentales– cambia a lo largo de los cuadernos tomando inflexiones que construyen su mirada como un devenir fluido y metamórfico. Estas variaciones en las tonalidades de la mirada observadora tienen consecuencias no sólo en lo que podríamos llamar la historia del observador sino también en otro aspecto fundamental e íntimamente relacionado: el lenguaje que el observador emplea para dar cuenta de lo que ve. Si el observador varía su percepción del mundo a lo largo de la escritura, es lógico que el lenguaje –la herramienta para decir, interpretar y construir el mundo– también sufra transformaciones.

Para llevar a cabo este análisis lingüístico del observador, que pretende funcionar como un breve apéndice a las modulaciones de su mirada desde una perspectiva sintáctica, gramatical y léxica, me centraré en los diarios de la autora que condensan, desde mi punto de vista, los tres giros principales que experimenta la lengua del observador: *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios* y *Husos*.

##### 4.1. La lengua enamorada en *Filosofía en los días críticos*

*El diario Filosofía en los días críticos* ofrece una escritura exaltada por múltiples emociones y sensaciones. En este cuaderno, Maillard da rienda suelta a una conciencia que se afana por experimentar pulsiones en torrente, sin límite, llevando la experiencia

observadora y la lengua que la dice a un exceso. La agitación de la conciencia implica que la escritura adolezca del mismo síntoma, convirtiéndose en un rizoma o floración de sentidos abiertos y en avalancha volcados sobre la página. Uno de los fragmentos del cuaderno puede servirnos para comprobar estas características:

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 dónde termina mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...

¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú? (2001b: 120)

El lenguaje de este fragmento se caracteriza por la repetición y los paralelismos. Las estructuras desdobladas no sólo acontecen en la sintaxis, también a nivel fónico, mediante rimas internas y homofonías. La puntuación, basada sobre todo en el uso de la coma, convierte los sintagmas en secuencias yuxtapuestas, es decir, en una acumulación de elementos donde el sentido no se cierra y las frases funcionan como capas que incorporan significados nuevos. Además de esto, la puntuación también otorga rapidez a la lectura, generando la sensación de una escritura que crece a ráfagas, en ascensión, como olas que llegan cada vez con más altura. La palabra como un torbellino también alcanza párrafos en los que el tema es la observación:

Aun observando, duele. Duele la ausencia, duele el deseo de amar sin objeto. ¿No he de creer lo que siento? No, no he de creer las palabras que dicen sentir, no he de creer lo que dicen, no he de creer lo que dicen que siento. No. Pero es dolor; ¿he de creer la palabra dolor? Sin nombre, tal vez la cosa cambie, tal vez ese puño cerrado en el centro de mi pecho logre abrirse. (2001b: 123-124)

Los mismos recursos sintácticos, gramaticales y rítmicos se repiten. La escritura en *Filosofía es los días críticos* es una vorágine y las palabras son el espejo de la vivencia intensa y pasional del observador.

#### 4.2. *La lengua ecuánime en Diarios indios*

En *Diarios indios*, el observador trata de alcanzar una mirada compasiva que le permita la plena identificación con los otros y lo otro, esto es, pretende convertir la mirada en el camino de llegada al mundo que le rodea. Para eso, el yo debe desaparecer. La escritura, entonces, traza un hueco, es un ahuecamiento, el espacio abierto para colmarse de todo lo que está sucediendo y así poder ser en ello, dejarse ser lo que los ojos ven. La intensidad emocional de *Filosofía en los días críticos* desaparece para dejar paso a un lenguaje sin marcas de primera persona, descriptivo, conciso, directo, ecuánime:

Se golpean el vientre. Los niños de Bangalore se golpean el vientre para que los hombres ricos se avergüencen y dejen de orinar sobre su rastro. Los niños de Bangalore se han dado cita en el descampado que sirve de horizonte a las ventanas de un hotel de lujo. Ahuyentan a los perros que cuidan la basura, olfatean el viento y aprenden a ser cuervos: los cuervos se alimentan al amanecer. (2005a: 37)

En la segunda parte del diario, todavía el lenguaje experimenta un nuevo giro. *Diario de Benarés* consiste en el vuelco reflexivo del observador: de ver y ser en el mundo que ve pasa a observar cómo su conciencia ve, interpreta y construye ese mundo. El objeto de observación es ya la propia conciencia. El gesto reflexivo del observador trasciende a su palabra:

Algo de mí está triste. Yo no lo estoy. Yo miro esa parte de mí, la miro y observo. Está cansada. Su tristeza está ligada a algunos recuerdos. Éstos forman una cadena sostenida por el cansancio, una larga cadena cuyos eslabones más antiguos, oxidados ya, arrancan del pasado. Observo el cansancio que yace, el cuerpo que yace. Yo-mi mano escribe el cansancio. Yo-mi mano, al dictado de la que observa y se retira dentro del cuerpo, a un punto muy débil, un instante que late. Algo de mí está triste y yo lo miro estar. (2005a: 89)

El vaciamiento de *Bangalore* es el mismo, pero con una gran diferencia. El observador no mira hacia afuera sino hacia los propios procesos mentales desde un particular balcón de la mente. La tristeza no es un sentimiento con el que el sujeto se identifique. El yo que experimenta esa emoción es un pliegue, una modulación que está siendo al mismo tiempo observada. El desdoblamiento del observador y la distancia que

dibuja su reflexión implica que el lenguaje dé cuenta de esa escisión desde una tonalidad neutra y precisa, las mismas características que presenta la observación.

#### 4.3. *La lengua rota en Husos: el balbuceo del observador*

Como en *Filosofía en los días críticos*, en *Husos* los dos recursos más evidentes de la escritura son la repetición y los paralelismos; sin embargo, el resultado es muy distinto en uno y otro diario. En el cuaderno de 2006, estas estrategias del lenguaje no sirven para captar la acumulación de emociones y sentimientos de una conciencia exaltada y pasional, volcada en experimentar y dar cuenta de una intensidad feroz. Por el contrario, en *Husos*, los recursos mencionados son los mecanismos que permiten a la escritura y a quien se dice en ella no desaparecer del todo:

Y el mí adviene, de nuevo, creyéndose, creyéndome ahora lo que escribo. Para no perderme. No aún. No tanto. No tantas veces. Para no deshacerme. Para sobrevivir pero. Porque no está claro. Por el peso. Porque el mí contiene demasiadas lágrimas. Aunque. El lastre fuerza a abandonar 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. (2006a: 38)

La observación de la mente y sus procesos en *Diarios indios* conlleva que en *Husos* se cuestionen, llevándolos al límite, todos los conceptos heredados que sostienen los movimientos mentales, es decir, el andamiaje lingüístico que articula nuestro modo de pensar y, por tanto, nuestro modo de vivir. La búsqueda por mostrar los razonamientos lógicos y los huecos teológicos que anidan en las palabras, convierte la escritura en un balbuceo por necesidad. La desconfianza en la metafísica inventada de los conceptos implica que sea difícil hablar sin dudar de ese mismo habla, que sea imposible observar sin cuestionar la observación. ¿Cómo escribir, entonces? ¿Cómo decir? ¿Cómo vivir? Más que vivir, ahora, y como dice Maillard, la tarea consiste en sobrevivir. Sobrevivir entre las ruinas de las palabras agrietadas y la certeza de que el observador también es una modulación mental más, por tanto, un balbuceo más y en ningún caso una explicación trascendental de la teoría de la mente.

El lenguaje, como la mirada del observador, ha trazado en los diarios de Maillard un viaje que le ha llevado de la expresión plena de las emociones a la cirugía de la palabra neutra para, finalmente, proponer un cuestionamiento irrefutable de la misma materia que le ha servido para tejer el camino: la escritura.

## EL VIAJE ESPIRAL DEL OBSERVADOR

En su libro *Universos paralelos*, el físico teórico Michio Kaku escribe:

Para resolver la discrepancia entre las ondas de probabilidad y nuestra noción de sentido común de la existencia, Bohr y Heisenberg partieron de la base de que, después de que un observador externo haga una medición, la función de onda se “colapsa” mágicamente y el electrón cae en un estado definido: es decir, después de mirar un árbol, sabemos que está realmente en pie. Dicho de otro modo, el proceso de observación determina el estado final del electrón. La observación es vital para la existencia. Después de mirar el electrón, su función de onda se colapsa, de modo que el electrón está ahora en un estado definido y no hay más necesidad de funciones de onda. (2008: 182)

En física cuántica, la función de onda es el nombre que recibe el abanico espectral de posibilidades en el que una partícula puede aparecer. Cuando se focaliza la mirada en un punto concreto de la función de onda, ésta colapsa y surge la partícula. Antes de buscar y mirar en un punto concreto de una función de onda, los científicos consideran que la partícula no está. Porque está en todas partes de la función de onda no está en ninguna en concreto. Sólo es observable en el momento en el que alguien la observa. Por consiguiente, el gesto observador crea, según los físicos cuánticos, la partícula. Antes de que alguien decida observarla salta en una indeterminación de posibilidades que sólo la mirada define en una topografía precisa.

Este alegato de la importancia de la observación en las ciencias físicas tiene un asombroso parecido con la famosa afirmación de Berkeley: *esse est percipi*. ¿Algo que no es observado existe? La observación construye, determina y cartografía. El observador crea el mundo. En este sentido, la física cuántica y la teoría de la mente tejida por Chantal Maillard en sus diarios parecen mostrar algunas equivalencias curiosas.

Maillard inicia la escritura de diarios para hablar con honestidad, admitiendo la subjetividad desde la que únicamente puede emitir juicios. Con este cambio en la voz de su escritura filosófica también surge una modificación en el género que la acoge: nacen los diarios. La escritura diarística es un cauce híbrido en el que los vaivenes del pensamiento quedan reflejados. Por eso, los cuadernos de Maillard construyen un género propio y particular, inclasificable, que desmonta el concepto mismo de género. Por eso, también, los diarios, además de hablar desde la subjetividad, son un espacio de

cuestionamiento de eso mismo que llamamos subjetividad. Maillard se propone hablar desde el yo, pero inmediatamente se pregunta: ¿qué es el yo? Así pues, los diarios surgen como una necesidad de incluir a la primera persona en el enunciado y, como consecuencia, abren una brecha de reflexión en torno a esta peculiar forma gramatical. Esta investigación sobre el yo dibuja la trayectoria de los cinco diarios de la autora.

El recorrido es el de una espiral. *Filosofía en los días críticos* da voz a un yo apasionado, que experimenta con intensidad sus saltos emocionales y en el que todas las ramificaciones de la observación están contenidas en germen. *Diarios indios* y *Adiós a la India* dan cuenta de una conciencia preocupada en la observación quirúrgica de sus propios fenómenos mentales, mostrando un giro reflexivo esencial en la figura del observador. La mirada neutra y desprejuiciada que intenta captar la realidad tal cual es, sin añadiduras conceptuales, se vuelve hacia sí para observarse observar. El desdoblamiento del observador es su gesto fundamental. Doble, desplegado en observador y objeto de observación, se prolonga en *Husos* donde, llevando al límite la lógica de la observación, derriba sus propios presupuestos. Si el observador observa al mí transitar por los distintos estados sentimentales, ¿quién está observando al observador? Los desdoblamientos de la mirada se descubren infinitos. Pero es que además, ¿cuál de estas miradas lograría ver la mente desde fuera?, ¿el observador puede salir de la mente para observarla?, ¿cómo puede observarla entonces si es ella misma? Ante esta imposibilidad lógica de observar la mente desde la propia mente, en *Bélgica*, el observador pretende desaparecer para acceder, así, a un estado de conciencia anterior a la observación: el gozo de la infancia, cuando la mirada y el objeto observado eran una y la misma cosa, cuando el conocimiento era contacto. Con todo, la autora se topa con otra dificultad: ¿cómo volver a una mente niña adquirido ya el lenguaje y el modo de pensar y conocer el mundo que éste construye?, ¿se puede dejar de hablar, de pensar, para captar la realidad como cuando aún los conceptos no dirigen la mirada? La voluntad de volver a un estado mental anterior al yo, al observador y a su gesto desdoblado y reflexivo, en definitiva, a un estado anterior a la conciencia, aunque sea inviable, señala el fin del camino del observador. La conciencia surge y se expande en *Filosofía en los días críticos*, se analiza en *Diarios indios* y *Adiós a la India*, se agrieta en *Husos* y pretende desaparecer en *Bélgica*. El regreso al punto de partida es imposible. El último paso del camino supone, en realidad, un nuevo desplazamiento.

En la formación del observador el pensamiento de India ocupa un papel ciertamente importante. La observación que propone el budismo para erradicar el dolor, la distancia



estética que la teoría de los *rasas* del *śivaísmo* de Chachemira analiza o la furia deconstructiva de la diosa Kālī son algunos de los préstamos que, sin duda, Maillard ha incorporado a su particular voz desdoblada. No obstante, estas apropiaciones no se han producido desde una perspectiva purista; Maillard no ha traducido en su escritura los conocimientos adquiridos en India, más bien ha cogido de aquí y de allá, seleccionando a su antojo y desde una perspectiva parcial y sintética, aquellos aspectos que coincidían con sus inquietudes. Estas analogías han colmado al observador de un carácter particular y extraño, entre Oriente y Occidente.

No hay duda de que el observador es la *invención* más singular de la escritura de Chantal Maillard. Esta mirada que anida en los diarios traza una trayectoria que refleja una búsqueda intelectual y vital: entender qué es la mente, que es el yo que pronunciamos cada vez que hablamos. Lo interesante de esta investigación no se condensa tanto en los resultados como en el propio trayecto. La escritura de los diarios es un colosal experimento que Maillard lleva a cabo a través del observador, una perspectiva de la mirada convertida en una escisión, una voz repetida, un desdoblamiento que en cada cuaderno dibuja un nuevo deslizamiento. ¿Cuántos otros movimientos surgirán aún en la mirada observadora de Chantal Maillard? Habrá que esperar nuevos diarios.

# **CAPÍTULO 3**

## **Las reescrituras**



## DECIR DOS VECES

Cuando en 1913 Marcel Duchamp presentó *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, ¿qué se iniciaba con ese gesto artístico? Las interpretaciones que han surgido a propósito del famoso *ready-made* duchampiano son infinitas. Llevamos más de un siglo hablando de esto, en parte porque el arte que aún seguimos viendo en las salas de exposiciones gira en torno a la idea revolucionaria que Duchamp explicitó: el contexto hace del objeto una obra de arte. Afirma Gérard Wajcman:

En Duchamp hay algo de estafador, pero por suerte también algo de asesino. Un matador de cosas en serie. En el *rdm*, el objeto es vaciado, desvitalizado, pero no por ello rebajado. Elevado, por el contrario. Al rango de arte. El asesino deviene salvador. Arte mediante un acto que desvitaliza el objeto, lo revitaliza de inmediato, al mismo tiempo. Porque vaciarlo es abrirlo al deseo potencial. El vacío es la vida. (2001: 86)

Duchamp, de algún modo, desdobra el objeto, lo repite para convertirlo en el mismo objeto pero con un significado ya distinto. ¿Es entonces el mismo objeto? Extrae el sentido del cuerpo para convertirlo en una mera carcasa, una suerte de significante sin significado que se podrá apropiarse así de un nuevo sentido. La repetición es el gesto implícito del *ready-made*.



*Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913), de Marcel Duchamp.

Varios años después, en 1919, tras la experimentación con otras obras como el *Portabotellas* o *La fuente*, Duchamp sorprendió con un nuevo desvío. En *L.H.O.O.Q.*, el artista utilizó una postal con una reproducción de *La Gioconda* a la que pintó, con lápiz,

un bigote y una barbilla, añadiendo el enigmático título. Fonéticamente, en francés, pronunciar las iniciales del nombre de la obra equivale a pronunciar la frase “Elle a chaud au cul”, literalmente “Ella tiene el culo caliente”, que sin duda hace alusión a la excitación sexual. Más tarde, el artista tomó de nuevo una reproducción del cuadro de Leonardo da Vinci y, esta vez, no pintó nada, tan sólo añadió el título *L.H.O.O.Q.* afeitada. La ironía es evidente.



*L.H.O.O.Q.* (1919), de Marcel Duchamp.

Con todo, lo realmente interesante es que, en *L.H.O.O.Q.*, el artista no se apropia de un objeto de la vida cotidiana sino de la reproducción de una obra de arte, lo que implica un nuevo giro. El objeto que se utiliza es una repetición convertida en producto de consumo. Copiamos obras de arte para consumir lo que ya no es arte aunque finjamos concederle ese valor, como se lo concedemos al ejemplar que está en la sala de exposiciones. Lo que Duchamp manipula aquí no es materia prima, sino un calco. De algún modo, lo que Duchamp manipula es ya un *ready-made*, puesto que a la postal de *La Gioconda* se le concede el valor artístico de *La Gioconda*. El artista, entonces, recontextualiza un objeto ya recontextualizado y, de ese modo, señala su doble naturaleza, su condición desdoblada. Por un lado, es una copia de un cuadro de Leonardo da Vinci y, como tal, un producto de consumo; por otro, es una obra de Duchamp, es decir, una creación artística. ¿Qué es? En el museo, *L.H.O.O.Q.* es al mismo tiempo una obra de arte y no lo es. Se difumina la frontera entre el consumo y la producción. Y la repetición sigue siendo el gesto implícito.

Décadas después de los gestos que subvirtieron el arte moderno e iniciaron los caminos de experimentación estética del siglo XX, surgió en Nueva York y de la mano de artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt o Robert Morris el arte minimalista. La repetición de formas geométricas es el proceso de creación que caracteriza a esta corriente que, a diferencia de las prácticas de Duchamp, entendió que la obra de arte no alude a nada más allá de su presencia material. El discurso en torno a la obra se borra. El arte minimalista es una propuesta física que reacciona contra la pintura y la escultura expresionista abstracta de los años 40 y 50, por eso, procura erradicar la emoción y la intuición, evitando así el surgimiento de una *historia* de la obra que se está contemplando. O, al menos, eso pretendían los artistas.

Ahora bien, el arte minimalista comparte con los *ready-made* una preocupación común respecto al espacio donde se expone la obra. Francisca Pérez Carreño explica a propósito del minimalismo:

El espacio influye en la forma de la obra y ésta determina la percepción del espacio en el que se inscribe, de modo que el espectador toma conciencia de la presencia no sólo de la obra sino del espacio y de su propia actividad espectadora en el espacio y frente a la obra. Las obras son específicas para un lugar en el sentido en que no funcionan del mismo modo en cualquier otro, como supuestamente hacen las esculturas modernas. (2003: 60)

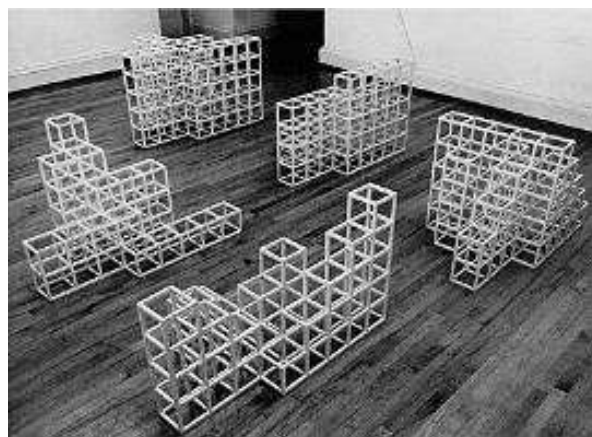
Duchamp mostró que el museo convertía un objeto en obra de arte. Señaló, también, que la repetición es un mecanismo de re-significación. El arte minimalista utiliza la repetición para evitar la construcción de un discurso en torno a la obra. La serialización centra la mirada en el material, la forma y el color, sin buscar más fondo que la superficie que se ve. El escenario, la sala donde la obra aparece, en este caso, no tiene como principal cometido conceder valor artístico, sino convertirse ella misma en parte de la obra, en un elemento especial puesto que es el único que cambia en cada exhibición y, por tanto, el que finalmente supone un desplazamiento del sentido de la obra, impidiendo que ésta tenga un único significado cerrado y previo. Veamos dos ejemplos.

En 1966, Carl Andre creó *Spill*. Una bolsa de cáñamo con 800 piezas de plástico es volcada sobre el suelo de la galería para que las piezas dibujen formas aleatorias. El azar y el espacio dotan a la obra de un sentido nuevo cada vez que se expone. Pese a que los 800 pequeños cubos son idénticos, la obra nunca puede ser igual ni, por tanto, su interpretación singular sino múltiple y potencialmente infinita.

Por su parte, Sol LeWitt, en 1972, construyó *Five Modular Structures*, una serie de cinco armazones de madera formados por el mismo número de piezas que tienen, además, el mismo tamaño. Cada una de estas cinco estructuras, sin embargo, dispone las piezas interiores siguiendo reglas de permutación que introducen diferencias. Son unidades iguales pero que, finalmente, se convierten en objetos distintos. Estas estructuras, además, entran en relación con el espacio donde se exponen de modo que, modificando el lugar en el que aparecen, se transforman también las conexiones que establecen entre ellas, elaborando de nuevo otro sentido diferente.



*Spill* (1966), de Carl Andre.



*Five Modular Structures* (1972), de Sol LeWitt.

Aunque el arte minimalista surgió en el ámbito de la escultura, algunos críticos han mencionado las similitudes con otras artes, como la danza, la literatura o la filosofía, a

partir de la década de 1960. James Meyes, en su libro *Arte minimalista*, haciéndose eco de la opinión de Barbara Rose, sostiene:

Las coreografías de Merce Cunningham e Yvonne Rainer, cuyos movimientos repetitivos abrogan el argumento y el desenlace narrativos, constituyen otra referencia. Más aún, Rose enmarca estas prácticas dentro de un campo cultural de mayores dimensiones, citando una mezcla de fuentes, literarias y filosóficas en boga en los círculos intelectuales neoyorquinos, entre los que destacan los escritos de Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett y Ludwig Wittgenstein. (2011: 27)

Así pues, los principios creativos del minimalismo (serialidad y repetición –en lugar de relación compositiva jerárquica–, ausencia de argumento e importancia del contexto así como del espectador en la elaboración del sentido) se pueden extrapolar a otras manifestaciones artísticas que en ese momento estaban brotando.

Sin duda, una de las secuelas literarias del arte minimalista y, a su vez, del gesto de ruptura duchampiano, lo constituye un particular misterio que esconde la escritura de Chantal Maillard. Emparentar esta práctica literaria de Maillard tan peculiar con el arte de vanguardia y más tarde con el minimalismo y la posmodernidad plástica no es ni mucho menos aberrante o atrevido. En el siglo XX el arte plástico occidental parece discurrir por caminos de innovación y riesgo mucho mayores que la literatura, al menos, que la literatura española. Probablemente, en la situación política sufrida a partir de 1936 y hasta 1975 resida el motivo de este desfase. El caso es que la literatura española y también el arte quedan rezagados. Maillard, a diferencia de la mayoría de escritores españoles, no encuentra sus préstamos en la literatura del país sino, por una parte, en el arte tradicional oriental y, por otra, en las artes plásticas y en las teorías estéticas y filosóficas europeas. De ahí que no sea difícil descubrir técnicas plásticas del minimalismo traducidas a escritura en la obra de la autora. Una de ellas, la más evidente y asombrosa, consiste en las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*.

Pocos meses después de su publicación en 2006, leí el diario *Husos* y apenas algunas semanas más tarde, recién editado a principios de 2007, tuve entre mis manos el poemario *Hilos*. El parecido entre ambos es evidente; de hecho, no es difícil entender que son libros tándem ya que comparten un léxico similar, estructuras sintácticas y gramaticales muy parecidas así como el mismo foco temático: la mente y su observación, los mecanismos lingüísticos para hablar desde el límite del yo. Con todo,



la huella explícita de esta simbiosis toma la forma de un curioso fenómeno: una tercera parte de los poemas de *Hilos* están escritos a partir de fragmentos de la prosa de *Husos*.

La extraña sorpresa no queda aquí. Al emprender la lectura metódica del resto de la obra de Maillard, advertí que este tipo de trasvases ya habían acontecido antes. En *Conjuros* (2001) y en *Lógica borrosa* (2002), algunos poemas están elaborados sirviéndose de ciertos párrafos de *Filosofía en los días críticos* (2001). Por su parte, en *Hainuwele y otros poemas* (2009) aparecen versiones poetizadas también de *Filosofía en los días críticos*, así como de *Diarios indios* (2005). Y, recientemente, en *La herida en la lengua* (2015) se lee una composición poética surgida a partir de la prosa de *Husos*. ¿Cuál es el sentido de estas repeticiones y desdoblamientos que se producen entre los diarios y los poemarios de Chantal Maillard? ¿Por qué la autora escribe dos veces lo mismo? ¿A qué se debe que adopte técnicas de repetición y recontextualización del arte minimalista en su escritura?

Atendiendo a la única referencia que hasta la fecha ha ofrecido Maillard acerca de estas conexiones, me atrevería a decir que el fondo común que ensarta todos estos casos esconde las pulsiones de una particular ética escrituraria. En el prólogo a la reedición de *Hainuwele*, sostiene:

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”, son también y sobre todo los enlaces invisibles, las referencias que invitan al lector a convertirse en detective y realizar los gestos que le llevarán, de uno a otro libro, a reconstruir la trama en la que un poema es apenas el fragmento de una hebra. (2009b: 14)

Según Maillard, las reescrituras responden a un ejercicio de abolición de las convenciones literarias y a la exigencia de un lector atento y cómplice, conocedor, por tanto, de la estructura rizomática que articula su obra entera. En este sentido, las reelaboraciones estarían en la estela de lo dicho y analizado en el primer capítulo de este trabajo, puesto que vendrían a ser un lazo más del enorme tapiz que la escritura de Maillard va cosiendo.

A mi modo de ver, aunque este aspecto está muy presente, no es el único y de ahí que haya considerado oportuno dedicar un capítulo aparte a las reescrituras y no incluirlas en el primero como una muestra más de la urdimbre escrituraria que construye la obra de la autora. Y es que, desde mi punto de vista, los dos aspectos mencionados por la autora –la desestabilización de los géneros y la confección de una trama continua

y orgánica— desembocan en otro esencial que convierte estas diatribas en asunto de teoría lingüística. Las reescrituras provocan, finalmente, un singular desdoblamiento por el que un mismo —o casi mismo— texto se vierte de una moldura a otra y de un contexto a otro. Estos procesos simultáneos e interconectados despiertan preguntas acerca de la epistemología del lenguaje: ¿qué alcance sobre el sentido de una palabra, sintagma o frase puede conllevar el hecho de que dicha palabra, sintagma o frase vuelque su forma discursiva del espacio continuado de la prosa a la estructura sincopada y recortada del verso?, ¿qué consecuencias denotativas y connotativas se producen al recontextualizar fragmentos idénticos en libros distintos?

Estas cuestiones invitan a calibrar la importancia no sólo de la tipografía sino también de la topografía en la construcción del significado de las expresiones escritas y, por tanto, proponen considerar el elemento contextual y su interpretación como factores decisivos en los matices semánticos de dichas expresiones. Llevadas a su límite crítico, estas ideas disparan el vórtice de una problemática compleja: ¿será, pues, que el lenguaje conforma redes de sentido circunstanciales, relacionales, pragmáticas, metafóricas?

Mi hipótesis de trabajo es que, por una parte, las reescrituras, al suturar la distancia que imponen los géneros literarios, acaban disolviéndolos (como Duchamp disolvía la distancia entre objeto y arte, entre consumo y producción: estrategias para derribar dicotomías) y, de este modo, evidencian su artificiosidad y desenmascaran su función: no son más que posibilidades representacionales de la escritura y, como tales, prefiguran aspectos de tono, forma o disposición receptiva que aportan cierto significado al texto incluso antes de su lectura. Ahora bien, en cuanto la escritura no escapa a dichos géneros —ya que incluso la hibridación, es decir, la pulverización de sus formas tradicionales, puede entenderse al fin y al cabo como la opción meta-reflexiva (y honesta) de estas modalidades—, podríamos decir que toda escritura es, en definitiva, una *representación*. Por otro lado, el doble registro que desencadenan las reescrituras obliga a atender también a un doble contexto: para comprender el juego de sentidos que ofrece un poema escrito a partir de un fragmento de diario es necesario contemplar los dos contextos en los que cada una de estas fugas ha sido insertada. Por eso, considero que en las series reelaborativas que se producen entre los diarios y los poemarios de Maillard no hay que destacar un texto primario y otro secundario, sino un despliegue de versiones (como entre sí son versiones las múltiples posibilidades de *Spill* o las permutaciones de *Five Modular Structures*). De ahí que estas cadenas de trasvases

pongan de manifiesto –como antes apunté– el estatus epistemológico del lenguaje. El *género* que inventan las reescrituras se sirve de piezas gramaticales que *representan* referencias unas de otras, de modo que su significado deja de ser una atribución identificativa para convertirse en un efecto de postergación en la larga lista de convocaciones semánticas que articula la trama lingüística. Así entendido, el lenguaje es una estructura abierta cuyos términos relativizan la predeterminación conceptual recuperando un sentido metafórico.

De este modo, los dos aspectos que Maillard destacaba en la cita anterior como funciones o motivos de las versiones entre sus diarios y sus libros de poemas, descubren además –y esto es lo que pretendo demostrar en este capítulo– una concepción lingüística *metafórica* cuyas características no son sólo estéticas, sino que fundamentalmente constituyen las implicaciones de un compromiso ético de la mirada. Comprender el lenguaje como un sistema *metafórico* supone entender que la realidad que decimos, pensamos y hacemos es una fluctuación de analogías, y que el sujeto que da cuenta de estas acciones es una fluctuación más en ellas.

En las reescrituras se condensan los dos desdoblamientos ya analizados de la escritura de Maillard. Por un lado, son una particular vuelta de tuerca en la elaboración de la urdimbre literaria y, además, cuestionan, como también hace el observador, la legitimidad de la mirada que dice y los conceptos con los que dice. Así pues, esta particular forma de repetición de la escritura pone en jaque los géneros, el sujeto y el lenguaje. Las reescrituras aglutinan la función más interesante, creativa, atrevida y fiera que el desdoblamiento y la repetición alcanzan en la escritura de Chantal Maillard.

## UNA VOZ SIAMESA, DESDOBLADA Y REPETIDA

“La identidad no es frágil, simplemente es escurridiza. Como lo es cualquier idea. Para retenerla es preciso reconocerse. Por eso las repeticiones. Por eso los ciclos” (Maillard, 2006a: 66). ¿Por eso las reescrituras? ¿Por eso la reiteración –la casi repetición– de palabras y sintagmas, de estructuras léxicas y gramaticales? ¿Por eso la insistencia retórica y el serialismo rítmico? ¿Por eso? ¿Para reconocerse en la cadencia semántica y sintáctica del lenguaje? ¿Para retener sonidos, para hacer memoria de ciclos fonéticos: para tener memoria? ¿Por eso? ¿Porque la identidad es escurridiza? ¿Porque de tan escurridiza se pierde? ¿Porque no hay sujeto porque el sujeto es una idea escurridiza? ¿Por eso? ¿Porque las ideas *son* de lenguaje y se escurren en su lógica? ¿Porque el sujeto *es* de lenguaje y se escurre? ¿Y porque se escurre se pierde? ¿Por eso? ¿Porque no hay más que repeticiones lingüísticas para decir que no hay sujeto que hay repeticiones lingüísticas que no hay sujeto que hay repeticiones lingüísticas que no hay sujeto?

Entonces, como escribe Foucault:

Para formar un discurso que se presenta sin conclusión y sin imagen, sin verdad ni teatro, sin argumento, sin máscara, sin afirmación, independiente de todo centro, exento de patria y que constituye su propio espacio como el afuera hacia el que habla y fuera del que habla. Como palabra del afuera al que se dirige, este discurso se abrirá como un comentario: repetición de aquello que murmura incesantemente. (2008: 29)

Las reescrituras, especialmente las que se producen entre *Husos* e *Hilos*, constituyen una huella textual que pone en evidencia el movimiento último de una búsqueda epistemológica que se topa con su imposibilidad lógica o lingüística. La observación de la propia mente es la tarea de la escritura en *Husos*. En *Hilos*, este impulso se advierte más que como un hecho imposible en su realización factual (inoperancia de observar la mente con la propia mente), como un acontecimiento inviable en su secuenciación lingüística: no es posible decirse en el decir.

En las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein anota estas líneas inquietantes: “Yo puedo saber lo que otro piensa, pero no lo que yo pienso. Es correcto decir «sé lo que piensas» y falso «sé lo que pienso»”. (2002: 507, II, XI). ¿Una paradoja? Sólo en apariencia. Con esta afirmación provocadora, Wittgenstein pretende demostrar que conceptos como *saber* o *conocer* únicamente tienen sentido cuando son aplicados a

estados mentales ajenos. Sólo podemos saber o conocer lo que otros saben o conocen debido a que sólo sabemos y conocemos a través de criterios que son en realidad manifestaciones de conducta. Así, yo aprendo lo que otros saben y conocen observando su comportamiento y, como en todo proceso de conocimiento, puedo dudar y equivocarme. Sin embargo, no puedo *saberme* ni *conocerme* porque estos conceptos aplicados sobre mí y por mí no me ofrecen duda ni equivocación. Al identificarme con mis actos conductuales, me identifico con lo que sé y conozco. Bajo una estricta concepción lógica, no puedo *saberme* ni *conocerme*. De este modo, Wittgenstein señala un problema de gramática filosófica: la *alógica* de los términos de conocimiento, la *sinlógica* de ciertas proposiciones lingüísticas cuando atañen al sujeto, al conocimiento de sí mismo por sí mismo, a su curiosidad auto-observadora.

Las reescrituras que surgen de *Husos* e *Hilos* exploran esta cuestión que plantea la reflexión del filósofo: resitúan un asunto de teoría de conocimiento bajo enclaves de teoría de lenguaje, entendiendo que éste es el resorte lógico que propicia toda vía para aquél. Por eso, en los rastros textuales que despliegan las reelaboraciones, el sujeto se *desujetiviza* y se *lenguajiza*. Su presencia se diluye, ya consumida, en desdoblamientos y repeticiones lingüísticas que lejos de decirlo, lo desdicen, lo disipan y postergan en cada uno de los trazos de lenguaje. El sujeto no está pero está en el no estar. Como un fantasma designado por su ropaje blanco, es un signo vacío, una referencia sin referente, una cita o, según la terminología derridiana, una marca que en el texto acontece “como su propio borrarse”, de modo que su “presencia entonces es la marca de la marca, la marca del borrarse de la marca” (Derrida, 1998: 100). En otras palabras:

Diferencia difiriendo(se) sin cesar que nos haría ya pensar en una escritura sin presencia y sin ausencia, sin historia, sin causa, sin *arkhe*, sin *télos*, una escritura que descompone absolutamente toda dialéctica, toda teología, toda teleología, toda ontología. Una escritura que excede todo lo que la historia de la metafísica ha comprendido en la forma de la *grammé* aristotélica, en su punto, en su línea, en su círculo, en su tiempo y en su espacio. (Derrida, 1998: 100-102)

Una escritura así es la escritura de *Husos* e *Hilos*, especialmente, su entre-escritura: las reelaboraciones.

Por eso, aunque éstas siempre se producen del cuaderno al poema, y nunca a la inversa, el resultado poemático no se puede considerar dependiente de la prosa. Por el contrario, los poemas son autónomos, libres de toda carga de subordinación, como los

episodios narrativos se abstraen de la declinación poemática que propician. De ahí que, en las reescrituras, no haya ni origen ni copia, ni “versión buena” ni “versión mala”, el texto en prosa no es más importante que el poema, tampoco al revés. La prosa está aislada del poema y el poema de la prosa, pero a la vez se encuentran ambas modulaciones de la escritura íntimamente relacionadas: su contacto vibra como una membrana. Así, el movimiento interactivo que las separa y las reúne simultáneamente no es lineal ni causal y, por eso, no se puede expresar bajo una ecuación del tipo *de...a* (*de* la prosa *al* poema, *del* poema *a* la prosa). Por el contrario, el movimiento que establecen es enmarañado, arácnido y metafórico: *entre...y* (*entre* la prosa y el poema, *entre* el poema y la prosa: el paradigma del *entre* dinamita el sentido unidireccional). En resumen, las reescrituras se pueden entender como variaciones semánticas unas de otras, eslabones en la cadena del lenguaje o en la red textual que urden. Finalmente, son marcas o huellas de la borradura del sujeto.

Demostrar cuanto he dicho hasta aquí con ejemplos concretos es el objetivo que me propongo para las próximas páginas. Me dispongo, pues, a cotejar minuciosamente los textos de los trasvases entre *Husos e Hilos*, el caso más audaz de reescritura en la obra de Maillard, para detectar los malabares escriturarios que escenifican y extraer así el sentido lingüístico de tales audacias. Con este horizonte analítico como propósito, dedicaré, no obstante, una previa lectura a las *otras* reescrituras que he advertido en la obra de Chantal Maillard con la intención de desentrañar las convergencias y divergencias respecto a las que se producen entre el cuaderno de 2006 y el poemario de 2007 y, de este modo, ofrecer una aproximación mucho más precisa a estas últimas.

## 1. Las otras reescrituras

En 2001, Maillard publica *Conjuros*, donde cinco poemas de la segunda parte, titulada “Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, están elaborados a partir de seis fragmentos de *Filosofía en los días críticos* (2001), en concreto, los que aparecen bajo

los números 9, 10, 11, 12, 37 y 92. Estos fragmentos forman parte de un itinerario del diario que, a su vez, es un afluyente o subitinerario de otro, llamado “reflexiones” (*FC*). Cuando las “reflexiones” son entendidas como “método” (*M*) para la observación de la mente y sus vaivenes, especialmente cuando lo hacen a través del símbolo de la diosa Kālī propiciando la deconstrucción de las creencias y las ilusiones mentales, constituyen un cauce de pensamiento particular aglutinado bajo el epígrafe “Kālī, la diosa de la destrucción” (*M/K*). De este itinerario, pues, extrae la autora los párrafos citados, que le sirven para efectuar las versiones entre este cuaderno y *Conjuros*.

Por su parte, los fragmentos 162, 352, 185, 186, 193, 35, 36, 127 y 43 –en este orden– sirven para componer los ocho poemas de la segunda parte de *Lógica borrosa* (2002), titulada “Una excusa para amar”. Estas prosas de *Filosofía en los días críticos* pertenecen a otro camino o itinerario, el que Maillard en el epílogo llama “trama amorosa” (*AM*). Sin embargo, dos de ellas, la 193 y la 352, no aparecen en este recorrido. De hecho, el fragmento 352 no está incluido en ninguno de los itinerarios que presenta el diario, aunque no es difícil adivinar que se trata de un descuido de edición y que pertenece también a la trayectoria amorosa. El 193, por su parte, resulta formar coalición con los párrafos de “Kālī, la diosa de la destrucción” (*M/K*). De este modo, *Lógica borrosa* y *Conjuros* traman lazos de unión, no sólo porque los dos presentan una segunda parte de poemas versionados a partir de *Filosofía en los días críticos*, sino porque además echan mano de un itinerario compartido, reclamándose así también temáticamente.

A estas reescrituras, anteriores a las de *Husos* e *Hilos*, hay que añadir otras posteriores: las que se efectúan entre –de nuevo– el diario *Filosofía en los días críticos* y *Hainuwele y otros poemas* (2009), así como entre este mismo poemario y *Diarios indios* (2005). Además, hay que mencionar las reescrituras que ofrece el que de momento es el último poemario de Maillard, *La herida en la lengua* (2015), que reelabora bajo forma poética un fragmento de *Husos* (2006). Vayamos por partes.

Los *otros poemas* que acompañan a la reedición de *Hainuwele* constituyen una selección de textos que, a modo de antología, concentran el trabajo creativo de la que podríamos considerar la primera etapa de la escritora. Así pues, en estos *otros poemas*, encontramos composiciones de *Poemas a mi muerte*, *Conjuros*, *Lógica borrosa* y versionados poéticos de *Filosofía en los días críticos* y *Diarios indios*. De *Filosofía en los días críticos* se trasvasan los fragmentos 99, 114 y 290, y también se reelabora el texto del prefacio. Estos párrafos pertenecen a las líneas argumentales “contemplación

poética” (*P*) (el 99 y el 114) y “método” (*M*) (el 209). De *Diarios indios* se adaptan a poema secciones de la parte de *Diario de Benarés* (en concreto un fragmento que se extiende entre las páginas 92 y 94 del diario, y otros dos que aparecen en la página 95), así como de los 48 *Ghats* (en particular el número 24, el “*Chauki Ghat*”)<sup>83</sup>.

Para acabar, en *La herida en la lengua*, uno de los poemas (incluido en la sección final titulada “Balbuceos”) está escrito a partir de un fragmento que en *Husos* discurre entre las páginas 20 y 21.

Éstas son las cinco tandas que conforman las *otras* reescrituras que he detectado en la obra de Chantal Maillard. A continuación ofrezco un cotejo minucioso de sus intercambios textuales. A partir de los resultados obtenidos de esta comparativa llevaré a cabo un estudio para constatar el tipo de modificaciones más extendidas, su sentido y sus relaciones con respecto a las que se producen entre *Husos* e *Hilos*.

Pero antes debo aclarar algunos asuntos de metodología. He clasificado las reescrituras en ocho tipologías distintas atendiendo al grado de incidencia lingüística que propician. El resultado es éste:

- 1) Diferencias de puntuación y de ortotipografía
- 2) Inclusiones y/o exclusiones de sintagmas
- 3) Paráfrasis
- 4) Alteración del orden de una expresión
- 5) Aparentes sinónimos
- 6) Variaciones, versiones y alteraciones fuertes
- 7) Efectos de contexto
- 8) Efectos topográficos

Obviamente esta clasificación es una interpretación y bajo esta disposición de diferencias se esconde única y exclusivamente mi mirada subjetiva, mi modo de leer y

---

<sup>83</sup> Creo oportuno mencionar aquí otro hecho interesante. Se trata de las diferencias que he observado en algunos de los *otros poemas* de *Hainuwele* y *otros poemas*. No me refiero ahora a los que han sido motivo de reescritura, sino a los poemas seleccionados de los libros *Poemas a mi muerte*, *Conjuros* y *Lógica borrosa*, que ya gozaban de una forma poética en su primera escritura y que han sido, por tanto, directamente transcritos para su reedición. ¿Transcritos? Bueno, no exactamente. Ésta es la cuestión. Aunque creo que en ningún caso se puede hablar de un proceso reelaborativo, muchos de ellos han sido sometidos a una atenta revisión que ha producido ligeros cambios en su versión última. Así, los poemas de *Poemas a mi muerte*, *Conjuros* y *Lógica borrosa* que aparecen en *Hainuwele* y *otros poemas* presentan diferencias subrepticias con sus primeras ediciones que ponen en evidencia la relación nunca cerrada que Maillard establece con sus escritos.



comprender las reescrituras. Creo, no obstante, que, pese a no tratarse de una certeza epistémica sino más bien de una propuesta de abordaje, es útil como método de trabajo disponer de unos cauces aproximativos a través de los cuales acceder para desentrañar la maraña textual y los juegos lingüísticos que tejen los trasvases. Debido a su carácter vivo y al continuo proceso apelativo entre ellos, los ocho tipos de divergencias se solapan unos con otros y nunca se muestran puros o estancos; por el contrario, se ofrecen en múltiples e intrincadas series amalgamadas, propiciando la posibilidad de varias interpretaciones simultáneas acerca de su significado. De este modo, el estudio de las reescrituras en clave científicista, es decir, bajo clasificaciones diseccionadoras, completas y cerradas, es imposible. El cuadro tipológico que propongo es, por tanto, no sólo subjetivo sino además orientativo, insuficiente, desajustado para una escritura que dinamita la jerarquía conceptual y explora los campos horizontales de la metáfora. Y es que la entre-escritura de la escritura de Chantal Maillard, esto es, los desdoblamientos y repeticiones, en especial en *Husos e Hilos*, proponen una textualidad magmática, un terreno donde lo escrito nunca está fijado, donde ni siquiera hay terreno, sino movediza (des)estructura abierta y variable que explota los sentidos; incluso el sentido de sentido, incluso el sentido en su doble acepción: de significado y de percepción sensible: porque si algo sesga su *sentido* (significado) requiere *ser sentido* (visto, escuchado...) sesgadamente. Es por eso, también, que el lector encontrará en las reescrituras la posibilidad renovada siempre de su gesto. La detección ahora aquí, ahora allá de otras relaciones y otros vínculos imposibilita el agotamiento de la lectura. La entre-escritura de Maillard propicia una entre-lectura ilimitada. Nunca nadie terminará de leer –desenredar, destejer– el texto dilatorio que producen las reelaboraciones. Pero voy a intentar una posible aproximación.

### *1.1. Las versiones en espejo*

A continuación, muestro todos los materiales reelaborados en la obra de Chantal Maillard, excepto aquellos que se producen entre *Husos e Hilos*; éstos tendrán un protagonismo aparte más adelante. Así pues, en las próximas páginas el cotejo de desdoblamientos y repeticiones textuales se centra en las reescrituras que suceden entre

los siguientes diarios y poemarios: *Filosofía en los días críticos* y *Conjuros*; *Filosofía en los días críticos* y *Lógica borrosa*; *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios* y *Hainuwele y otros poemas*; y, por último, *Husos* y *La herida en la lengua*. Para cada uno de los casos, transcribiré primero el texto en prosa y, después, el poema. Este orden responde a una necesidad formal y nunca jerárquica. Idealmente, deberían aparecer ambos textos en simultaneidad visual, es decir, uno al lado del otro, como dos cuadros contiguos en una sala o como se presentan, por ejemplo, las pinturas serializadas de Warhol. Y es que las reescrituras reclaman un ejercicio contemplativo, una indagación ocular y lúdica como aquella que experimentamos en los pasatiempos de las diferencias. Con todo, la linealidad del papel pauta sus exigencias. Por eso, las marcas coloreadas que identifican las distintas tipologías de divergencias entre la versión narrativa y la poemática aparecen siempre y paralelamente marcadas en ambos textos. De esta forma quiero indicar que no hay una expresión primaria y otra secundaria. Más bien, las considero variaciones de la escritura cuyo estudio requiere la equidistancia de la lógica del *entre*.

Las reescrituras, además de tener asignado un color distinto dependiendo del tipo de incidencia lingüística que practican, están encuadradas entre corchetes y resaltadas en negrita para facilitar su distinción en la página. Tres formas romboides delimitan cada uno de los casos de trasvase, que asimismo están numerados. Las partes de un fragmento en prosa que han sido eliminadas en la traslación poemática las he transcrito coloreándolas en gris con el objetivo de mostrar el contexto inmediato y también con la pretensión de señalar los ciclos de poemas que surgen de un mismo fragmento narrativo. Las diferencias que tienen que ver con la disposición de la escritura, es decir, las estrictamente formales (agrupación en párrafos, espacios entre versos, etc.) quedan registradas a través de la propia transcripción, revelando así las transformaciones topográficas. Por tanto, el octavo criterio antes nombrado no queda recogido en el cuadro inferior, puesto que no requiere ser marcado por ningún color; sencillamente lo muestra el propio texto transcrito.

Éste es el cuadro cromático-tipológico de las reescrituras:

- Violeta:** diferencias de puntuación y de ortotipografía.
- Granate:** inclusiones y/o exclusiones de sintagmas.
- Azul:** paráfrasis.
- Marrón:** alteración del orden de una expresión.
- Naranja:** aparentes sinónimos.
- Verde:** variaciones, versiones y alteraciones fuertes.
- Gris:** fragmentos elididos en la reescritura.

Antes de ofrecer un cotejo detallado de cada uno de los procesos de reescritura, muestro un cuadro que recoge de forma sintética la reorganización textual que suponen las reelaboraciones.

DIARIOS	POEMARIOS
<i>Filosofía en los días críticos</i>	<i>Conjuros (Las lágrimas de Kali, la conjuradora)</i>
Fragmento 9 (p. 13-14)	Poema 1 (p. 53-55)
Fragmento 10 (p. 14)	Poema 2 (p. 55-56)
Fragmentos 11 y 12 (p. 15-16)	Poema 3 (p. 56-57)
Fragmento 37 (p. 30)	Poema 4 (p. 58-59)
Fragmento 92 (p. 63)	Poema 5 (p. 59)
<i>Filosofía en los días críticos</i>	<i>Lógica borrosa (Una excusa para amar)</i>
Fragmento 162 (p. 120)	p. 29
Fragmento 352 (p. 227-228)	p. 30-31
Fragmento 185 y 186 (p. 133)	p. 32
Fragmento 193 (p. 136-137)	p. 33-35
Fragmento 35 (p. 29)	p.36
Fragmento 36 (p. 30)	p. 37

<b>Fragmento 127 (p. 91-92)</b>	<b>p. 38</b>
<b>Fragmento 43 (p. 32)</b>	<b>p. 39</b>
<i>Filosofía en los días críticos</i>	<i>Hainuwele y otros poemas (Filosofía en los días críticos)</i>
<b>Fragmento 99 (p. 70-71)</b>	<b>p. 203</b>
<b>Fragmento 114 (p. 81)</b>	<b>p. 205</b>
<b>Prefacio (p. 7-9)</b>	<b>Cercos (p. 207-209)</b>
<b>Fragmento 290 (p. 195-196)</b>	<i>Liminae (p 211-212)</i>
<i>Diarios indios</i>	<i>Hainuwele y otros poemas (Benarés)</i>
<b>Diario de Benarés (p. 92-94)</b>	<b>Conmigo (p. 215-219)</b>
<b>48 Ghats, 24. Chauki Ghat (p. 62)</b>	<b>Chauki Ghat (p. 221)</b>
<b>Diario de Benarés (p. 95)</b>	<b>El blanco (p. 223)</b>
<b>Diario de Benarés (p. 95)</b>	<b>La ofrenda (p. 225)</b>
<i>Husos</i>	<i>La herida en la lengua (Balbuceos)</i>
<b>2 (p. 20-21)</b>	<b>p. 161-163</b>

### 1.1.1. Filosofía en los días críticos / Conjuros

Entre *Filosofía en los días críticos* y *Conjuros* hay cinco episodios de reescritura. Son los siguientes:

1)

- En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 9, p. 13-14):

Que nadie me mire: caerá fulminado; que nadie se aproxime, que nadie me requiera: contestaré con el rayo, con la espada o el detonador de un arma mortífera. En mi parcela de universo yo soy Śiva, soy [Kālī], la destructora, no la cólera de Dios, no, sin cólera, sin rencor, sin venganza, sin justicia, soy la gran destructora cuya furia no se aplaca[;] mi mundo, el que yo he creado, desaparece entre las llamas que brotan de mis pies. Danzo descalza sobre mis enemigos, [...] no pronunciéis mi nombre[...], [...] cuidado 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 [S]oledad que se asume a sí misma y se quiere[,] **[es el respeto a la voluntad]** de ser una, una sola, de ser única. Yo soy [Kālī], la destructora, la oscura, la del collar de calaveras, la bebedora de sangre, la solitaria. La fuerza del universo es el sonido de mis armas y no hay perdón ni hay remordimiento porque no hay ofensa ni ofendido, ni culpa ni culpable, hay tan sólo un mundo acumulado bajo las plantas de mis pies y no lamento el final desgraciado de algunos, ni el argumento que fue felizmente resuelto, no lamento el final de todas las historias pues yo soy el principio y el fin de todas ellas. Yo soy [Kālī] la oscura, la terrible, la bella, la que construye el tiempo contando sus víctimas. [-]Yo soy la que, más tarde, al despuntar el día, contemplará los despojos humeantes de aquel mundo que fue suyo y llorará despacio, a escondidas de sí misma.

- En *Conjuros* (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, p. 53-55):

1

Que nadie me mire:  
caerá fulminado;  
que nadie se aproxime,  
que nadie me requiera:  
contestaré con el rayo,  
con la espada  
o el detonador  
de un arma mortífera.  
En mi parcela de universo  
yo soy Śiva,  
soy [Kali],  
la destructora,  
no la cólera de Dios,  
no,  
sin cólera,  
sin rencor,  
sin venganza,  
sin justicia,  
soy la gran destructora cuya furia  
no se aplaca[,]  
mi mundo,

el que yo he creado,  
desaparece entre las llamas  
que brotan de mis pies.  
Danzo descalza sobre mis enemigos,  
[;]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 [s]oledad  
que se asume a sí misma  
y se quiere [y] [respeto  
la voluntad de ser,]  
de ser una,  
una sola,  
de ser única.  
Yo soy [Kali],  
la destructora,  
la oscura,  
la del collar de calaveras,  
la bebedora de sangre,  
la solitaria.  
La fuerza del universo  
es el sonido de mis armas  
y no hay perdón ni hay  
remordimiento  
porque no hay ofensa ni ofendido,  
ni culpa ni culpable,  
hay tan sólo un mundo acumulado  
bajo las plantas de mis pies  
y no lamento el final desgraciado  
de algunos,  
ni el argumento que fue felizmente  
resuelto,  
no lamento el final de todas  
las historias  
pues yo soy el principio  
y el fin de todas ellas.  
Yo soy [Kali] la oscura,  
la terrible,  
la bella,  
la que construye el tiempo  
contando sus víctimas.

[...]Yo soy la que,

más tarde,  
al despuntar el día,  
contemplará los despojos  
humeantes de aquel mundo  
que fue suyo  
y llorará despacio,  
a escondidas de sí misma.



2)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 10, p. 14):

He declarado la guerra a todos mis enemigos. Me he declarado la guerra a mí misma.  
He declarado la guerra al *mí*.

Alejaos. Temedme. Por ahora sois aún los objetos del *mí*. Sois el otro que me habita y me recorre con oriflomas alzados donde dice «Éste es el Pabellón de las Delicias», «Éste es el Palacio del Terror». 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.

➤ En *Conjuros* (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, p. 55-56):

2

He declarado la guerra a todos mis enemigos.  
Me he declarado la guerra a mí misma.  
He declarado la guerra al *mí*.  
Alejaos.  
Temedme.  
Por ahora sois aún los objetos del *mí*.  
Sois el otro que me habita y me recorre  
con oriflomas alzados donde dice  
«Éste es el Pabellón de las Delicias»,  
«Éste es el Palacio del Terror».  
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 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.



3)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 11, p. 15):

Sólo lo imposible me enamora. **[Residuo, seguramente, de la vieja inclinación platónica que mantiene a distancia lo máspreciado dando a entender, de paso, la indignidad de quien lo anhela.]** [...] *Le declaro la guerra a lo imposible*[...]. Decreto la desorganización de las jerarquías [y] la decadencia de la verticalidad. Absuelvo la superficie. **[Puede que el pago sea la desaparición del placer del vértigo y del temblor de la espera]**. Sea. **[Al menos hasta que crezca la horizontalidad]**[,] para proteger su crecimiento. Sea. Tal vez, después, el vértigo sea constante[,] tal vez el temblor arranque del presente[;] sé lo intensa que es la vida dentro de las cosas **[a pesar de lo poco que se muestra en la verticalidad]**. [...] En superficie, **[lo posible]**[...].

[Lo posible, no vale la pena intentarlo. Eso dije entre lágrimas, las que enturbiaban la visión de lo imposible. Lo posible, si es posible, decía, ya está hecho. Basta que algo sea posible para que sea. Me cansa el proceso, me cansa el resultado. Lo posible le pertenece al pasado antes de haberse realizado. No vale la pena intentarlo. Dirijo mi energía hacia lo imposible, es la meta que tensa mi atención y mis fuerzas, lo que me descubre en vías, siempre, de ser más que yo.

Pero no. No es así. Lo imposible es lo que mantiene el pasado, lo hace repetirse en la ausencia, en la espera, en lo que siempre quedó inacabado una y otra vez. Puede que lo posible no valga la pena si es dolor, si es esfuerzo lo que nos lleva a lograrlo. Pero vale por el placer de las relaciones, vale porque el movimiento define la existencia y que la vida sólo se entrega a quien la juega. El juego, no el esfuerzo, es lo que importa.]

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 12, p. 16):



**[...]Declaro la guerra a lo posible y a lo imposible[...].** [...] Declaro la guerra la voluntad de logro[...]. Mi voluntad[,], sin objeto **[alguno][,]** **[tiene la consistencia]** del trueno y arrastra en pos de sí los tiempos venideros y el pasado como un eco. Las montañas me reciben con esa tenebrosa densidad que prepara las tormentas. A mi paso se inclinan las hierbas y las bestias y no hay lugar donde pueda resguardarse un corazón sensible o tierno o malherido. A la des-esperación sucede el trueno. 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.

➤ En *Conjueros* (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, p. 56-57):

3

Sólo lo imposible me enamora. [...]  
**[;]Le declaro la guerra a lo imposible[!]**  
 Decreto la desorganización  
 de las jerarquías[,]  
 la decadencia de la  
 verticalidad.  
 Absuelvo la superficie.  
**[Pagaré por ello  
 la desaparición del vértigo  
 y el temblor de la espera].**  
 Sea.  
**[Hasta que crezca el horizonte][.]**  
 Para proteger  
 su crecimiento.  
 Sea.  
 Tal vez, después, el vértigo  
 sea constante[.]  
 Tal vez el temblor  
 arranque del presente[.]  
 Sé lo intensa que es  
 la vida dentro de las cosas [...].  
**[;]En superficie, [todas][!] [...]**

**[;]Declaro la guerra a lo posible  
 y a lo imposible[!]**  
**[;]Declaro la guerra  
 a la voluntad de logro[!]**  
 Mi voluntad[...] sin objeto [...] [...]  
**[estalla como]** el trueno  
 y arrastra en pos de sí

Hasta aquí el poema ha reelaborado materiales del fragmento 11. A partir del siguiente verso, reelabora materiales del fragmento 12. Este poema es el resultado de una reescritura sintética de dos fragmentos de prosa.

los tiempos venideros  
y el pasado  
como un eco. Las montañas  
me reciben con esa tenebrosa  
densidad que prepara las tormentas.  
A mi paso se inclinan  
las hierbas y las bestias y  
no hay lugar donde pueda  
resguardarse  
un corazón sensible  
o tierno o malherido.  
A la des-esperación  
sucede el trueno.  
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



4)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 37, p. 30):

Yo soy [Kālī], la oscura, la del collar de calaveras, la que nunca duerme, la despiadada, la guerrera, la amante destructora cuyo pie se apoya en la Posibilidad de sí misma, la Posibilidad siempre igual a sí misma. He trocado la cuerda del ahorcado por el collar de calaveras y frente a cualquier *tú* expreso la libertad primera: ningún deseo, [por acuciante que sea,] 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. Yo soy la que no es, la Sola, la que arranca de sí misma, aquella que aprendió a cortar una lágrima con el filo de su espada sin [dejar ni un rastro de humedad en su acero]. Soy la que nunca más derramará una lágrima porque nada posee salvo su propia fuerza.

- En *Conjuros* (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, p. 58-59):

4

Yo soy **[Kali]**,  
la oscura,  
la del collar de calaveras,  
la que nunca duerme,  
la despiadada,  
la guerrera,  
la amante destructora  
cuyo pie se apoya  
en la Posibilidad  
de sí misma,  
la Posibilidad  
siempre igual a sí misma.  
He trocado  
la cuerda del ahorcado  
por el collar de calaveras  
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.  
Yo soy la que no es,  
la Sola,  
la que arranca de sí misma,  
aquella que aprendió a cortar  
una lágrima  
con el filo de su espada  
sin **[que en su acero permanezca  
ni un rastro de humedad]**.  
Soy la que nunca más  
derramará una lágrima  
porque nada posee salvo  
su propia fuerza.



5)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 92, p. 63):

**[«Sólo porque contuve mis crímenes creo que mi amor es inocente.» (Clarice Lispector.)**

**Nada es inocente. Ni siquiera el entumecimiento progresivo de la conciencia que se desliza en el sueño. Quiero creer que la cabeza es lo que duele cuando sé muy bien que se trata de la insistencia del deseo, la imperiosa compulsión del éxtasis imposible. Juré por Kali ausentarme de mí, alcanzar la dignidad de la piedra calcinada y, sin embargo, se asemejan más mis parajes interiores a las ruinas de una ciudad bombardeada entre cuyos restos de edificios se retuercen aún las raíces de los árboles secos bajo un cielo encendido. Raíces llenas de savia aún, savia inútil, savia oculta, impotente savia que se empeña en brotar del fondo de la tierra, oscura y ciega tierra, consistente, vital, ignorante de la matanza, de la deserción, del paisaje inhóspito que ella soporta. Juré por Kali ausentarme de mí, y] heme aquí raíz, savia de impulsos ascendentes, madre aún, posible siempre, anticipada gestación de un porvenir intruso, [intruso] de un presente que desestima, [que desestima por siempre] el valor de nacer a sí mismo de nuevo. Heme aquí clavando mis ojos de savia encarcelada en los troncos vacíos de los árboles muertos[;] heme aquí creyendo, queriendo creer[,] en la impostura de las ruinas, en el candor del desastre, el valor de lo opaco, la calidez [tierna] del humo en los rescoldos. [...] [[...]Me atrevo a creer en las ruinas[...].]**

➤ En *Conjuros* (“Las lágrimas de Kali, la conjuradora”, p. 59):

5

[...] Héme aquí raíz,  
savia de impulsos ascendentes,  
madre aún,  
posible siempre,  
anticipada gestación  
de un porvenir intruso,  
[intrusa] de un presente  
que desestima [...]   
el valor de nacer  
a sí mismo de nuevo.  
Héme aquí clavando  
mis ojos  
de savia encarcelada  
en los troncos vacíos de los árboles  
muertos[,]   
héme aquí creyendo,  
queriendo creer [...]   
en la impostura de las ruinas,  
en el candor del desastre,

el valor de lo opaco,  
la calidez [...] del humo en los rescoldos.

**[Héme aquí,  
héme aquí,  
hé aquí que me atrevo  
a creer en las ruinas.]**

**[[;]Me atrevo a creer en las ruinas[!]]**

### 1.1.2. Filosofía en los días críticos / Lógica borrosa

Los pasajes de reelaboración entre el poemario *Lógica borrosa* y el diario *Filosofía en los días críticos* son los ocho que siguen:

1)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 162, p. 120):

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 dónde termina mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti... ¿[S]erá un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú?

➤ En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 29):

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  
el 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 desciendo la escala temblorosa  
de este cuerpo, agradezco  
este cariño que tiene la forma de tus dientes  
y que me inunda toda y no sé dónde termina  
mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...

¿[s]erá un sueño pensar que allí donde yo estoy también  
estás tú?



2)

En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 352, p. 227-228):

Un hombre es **[tan sólo]** una excusa para amar.

Mientras esta escritura pretende poner orden en el caos, yo desciendo del orden al caos para ver si así logro entender mejor la estructura de lo humano o mis cárceles. [...] Desciendo y averiguo cuán lento es el combate que tiene lugar abajo, en las mazmorras. Su lentitud es la clave del placer de los dioses que lo contemplan sin dejar de sonreír con la indulgencia paternal que caracteriza a los domadores de bestias. Desciendo y veo que los luchadores son de la misma condición y que el innecesario pugilato no es sino el disfraz de su ignorancia: ellos no se reconocen.[...]

Verás, excusa mía, hombre que guardas en tu seno el secreto que te hace ser fugaz receptáculo de mis tentativas[:] si abajo en mis mazmorras todos estuviesen de acuerdo[...] tal vez no hicieras falta, tal vez me sobrarían los labios y los besos, tal vez pudiese andar a solas con mi estrella o como se llame aquello que con la vida se regala, propaganda de lo eterno, miserable folleto adjunto a la envoltura. En la unidad dilatada de lo ajeno en lo propio, yo andaría esbelta, fragante en mis navíos, yo sería la imagen de proa que conduce los vientos a las velas, y las manos que guían, certeras, el timón. En la unidad consciente de todos mis fragmentos no habría desconsuelo ni petición a

otros que hicieran de mi cuerpo la galera infinita que fondea en los puertos distantes de otras vidas.

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 [invitas] 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.

➤ En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 30-31):

Un hombre es [...] una excusa para amar.

Mientras esta escritura  
pretende poner orden en el caos,  
yo desciendo del orden al caos para ver  
si así logro entender mejor  
la estructura de lo humano o mis cárceles.

[-] Desciendo y averiguo cuán lento es el combate que tiene lugar abajo, en las mazmorras. Su lentitud es la clave del placer de los dioses que lo contemplan sin dejar de sonreír con la indulgencia paternal que caracteriza a los domadores de bestias. Desciendo y veo que los luchadores son de la misma condición y que el innecesario pugilato no es sino el disfraz de su ignorancia: ellos no se reconocen. [-]

Esta parte del poema que aparece entre guiones conserva la escritura en prosa del diario. Este recurso también se utiliza en la reescritura del poema “Conmigo” (p. 391)

.....→  
Verás, excusa mía,  
hombre que guardas en tu seno  
el secreto que te hace ser fugaz receptáculo de mis  
tentativas[,]  
si abajo en mis mazmorras todos estuviesen de acuerdo[,]  
tal vez no hicieras falta,  
tal vez me sobrarían los labios y los besos,  
tal vez pudiese andar a solas con mi estrella  
o como se llame aquello que con la vida se regala,  
propaganda de lo eterno,  
miserable folleto adjunto  
a la envoltura. En la unidad  
dilatada de lo ajeno en lo propio,  
yo andaría esbelta, fragante en mis navíos,  
yo sería la imagen de proa que conduce los vientos a las  
velas,  
y las manos que guían, certeras, el timón.  
En la unidad consciente de todos mis fragmentos  
no habría desconsuelo ni petición a otros  
que hicieran de mi cuerpo la galera infinita  
que fondea en los puertos distantes de otras vidas.

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.



3)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 185, p. 133):

Por pura pasión amo el amor que me **[consume]**. Por pasión: por dolor de amar. El objeto, siempre, es lo de menos.

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 186, p. 133):

No nos engañemos: la pasión no es el trayecto que no guía hacia el otro, sino el vuelco sobre uno mismo, el vuelco hacia sí mismo. **[El deseo de engendrar fecunda la propia agonía.]** Por eso la sabiduría es indiferencia[;] la indiferencia[,] ecuanimidad y la ecuanimidad, calma.

Por eso, y porque quiero vivir, decido observar en calma la pasión que sacude mi cuerpo y lo consume. En lograr cumplir con esta paradoja he empeñado mi existencia.

**[(A veces, la calma es aún tan sólo ironía. No basta. Es un inicio.)]**

➤ En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar” (p. 32):

Por pura pasión amo el amor que me **[consume]**.  
 Por pasión: por dolor de amar.  
 El objeto, siempre, es lo de menos.

Estos tres primeros versos muestran en disposición poemática las tres frases que integran el fragmento 185. A partir del verso siguiente el poema se elabora con materiales del párrafo 186.

No nos engañemos: la pasión no es el trayecto que no guía hacia el otro, sino el vuelco sobre uno mismo, el vuelco hacia sí mismo. [...] Por eso la sabiduría es indiferencia[,] la indiferencia [...] ecuanimidad y la ecuanimidad, calma.

Por eso, y porque quiero vivir, decido observar en



calma la pasión que sacude mi cuerpo y lo consume.  
En lograr cumplir con esta paradoja he empeñado mi  
existencia. [...]



4)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 193, p. 136- 137):

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. La lucidez es una chispa, un estado de conciencia en las multiplicadas estancias de la conciencia o que hacen conciencia, las estancias que se alargan, se prolongan, se continúan, y así se le llama conciencia a aquella continuidad. No me fío, no te fíes de las estancias[:] se estrechan, se acortan, se invaden, desaparecen[.] La lucidez es un instante entre estancias, ventanas en la mónada que[,] si permanece bajo la luz del foco[,] se hace sustancia, también ella, y sufre las mismas convulsiones. Sin embargo, sin embargo, sin embargo... lo que intuyo ahora se borrará mañana, luego, ahora, apenas se haga pensamiento, conciencia: estancia. Atrapamos la sensación que invade las entrañas, muy abajo, muy adentro, muy homogénea, la atrapamos y la hacemos eso: «sensación», la nombramos, la describimos... la perdemos. Ya no es ella, ya no es eso, ya no es. Aún está allí pero no es lo que digo, lo es apenas, no es lo que oís, no es eso, no os fiéis, no me fíes, no te fío.

De nuevo cae la tarde, mengua la luz. Los colores del otoño vienen del oeste, decía aquel poeta chino. El mundo está en mí. No me apartaré [de él]. Acojo todos los colores, el estío dentro de mi otoño, porque sé que no hay fin, que no habrá término. Todo comienza y termina en mí. Yo soy el infinito proyecto de mí misma[,] por encima de mí[,] me sobrevuelo.

➤ En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 33-35):

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.  
La lucidez es una chispa, un  
estado de conciencia  
en las multiplicadas estancias  
de la conciencia o que hacen  
conciencia, las estancias  
que se alargan, se prolongan, se  
continúan, y así  
se le llama conciencia  
a aquella continuidad.  
No me fío, no te  
fíes de las estancias[,]  
se estrechan,  
se acortan,  
se invaden,  
desaparecen[,]  
la lucidez es un instante  
entre estancias,  
ventanas en la mónada que [...]  
si permanece bajo  
la luz del foco [...] se hace sustancia,  
también ella, y sufre  
las mismas convulsiones.  
Sin embargo,  
sin embargo,  
sin embargo... lo  
que intuyo ahora  
se borrará mañana,  
luego,  
ahora,  
apenas se haga pensamiento,  
conciencia: estancia. Atrapamos  
la sensación que invade las entrañas,  
muy abajo,  
muy adentro,  
muy homogénea, la atrapamos  
y la hacemos eso: «sensación»,  
la nombramos,  
la describimos... la perdemos. Ya  
no es ella, ya no es eso, ya no es.  
Aún está allí pero  
no es lo que digo,  
lo es apenas,  
no es lo que oís,  
no es eso, no

os fiéis,  
no me fíes,  
no te fío.

De nuevo cae la tarde,  
mengua la luz.  
Los colores del otoño vienen del oeste,  
decía aquel poeta chino.  
El mundo está en mí.  
No me apartaré [...].  
Acojo todos los colores, el  
estío dentro de mi otoño,  
porque sé que no  
hay fin, que no habrá término.  
Todo comienza y termina en mí.  
Yo soy el infinito proyecto de mí misma [...]  
por encima de mí [...]  
me sobrevuelo.



5)

En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 35, p. 29):

**[Mi deseo de infinito: una manera de decir la proyección de mis manos hacia un cuerpo, hacia una piel desnuda a la que quiero penetrar para asentarme en ella (¿para –no es mi intención- colonizarla?). Más allá de ella, en lo que ella me cierra, me oculta, me limita, me rechaza, se defiende, defiende –la piel es límite defensivo de esa carne otra-, la carne más allá de la carne, carne más adentro, carne adentro. El infinito r, donde tal vez estuve antes de nacer.]** El infinito es **[una forma de desnacer, una llamada, un retorno, la terminación de los límites, del tú, del yo, del nosotros, de los otros, la terminación de mi piel y mi carne,]** mis uñas que la arañan, el arañazo mismo[.] 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 **[en el cual yo sigo no siendo tú,]** por el cual sigo al borde de tu piel con la mía por destino, mi propio golpe por el cual **[sigo remitiéndome]** a mí misma, como el sonido de una dolorosa campanada que volviese al badajo después de ser oída por la propia campana. Ya sé que somos diferentes. Eso no me libra de desear morar en ti y olvidarme, ajena a la conciencia que me dicta la noción de infinito y el gesto que me proyecta siempre **[fuera]** de mí misma[,] lastrada **[con esa sombra a la que llamo cuerpo]**, lastrada con todo **[aquello]** que nos distingue.  
**[Nada de esto te compete. La diferencia implica saber que nada de esto te compete. Y si yo pudiese durar un instante tan sólo fuera de mí misma sabría, igualmente, que tampoco a mí me compete.]**

- En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 36):

[...] El infinito es [desnacer,  
es la llamada, el retorno,  
el final de los límites,  
el término del tú, del yo, del nosotros,  
terminación de mi piel y tu carne,]  
mis uñas que la arañan,  
el arañazo mismo[,]  
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.  
Ya sé que somos diferentes. Eso  
no me libra de desear morar en ti y olvidarme,  
ajena a la conciencia que me dicta  
la noción de infinito y el gesto  
que me proyecta siempre [más allá] de mí misma [...]  
lastrada [con mi sombra], lastrada  
con todo [lo] que nos distingue. [...]



6)

- En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 36, p. 30):

Digo «tú» y estoy diciendo «yo». Digo «tú» de la misma manera que digo «mundo». Nunca salgo del círculo. Me atrapo con el lazo una y otra vez. «Tú» es el nudo corredizo con el que aprieto mi garganta para medir su resistencia.

- En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 37):

Digo «tú»  
y estoy diciendo «yo».  
Digo «tú» de la misma manera  
que digo «mundo».  
Nunca salgo del círculo.  
Me atrapo con el lazo  
una y otra vez.  
«Tú» es el nudo corredizo  
con el que aprieto mi garganta  
para medir su resistencia.

Éste es uno de los casos en que la reescritura de prosa a poema consiste sólo en modificar la disposición formal de la escritura sobre el papel. Aparece otro ejemplo en la página 392 de este capítulo.



7)

- En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 127, p. 91-92):

He esparcido en mi [lecho] las flores de jazmín de [dos biznagas] [y me he tumbado sobre ellas. Recuerdo que en la escalera una salamanquesa huyó de la luz a mi paso. Yo, en cambio, siempre desemboco en el peligro huyendo del cansancio de lo ya sabido. Debe ser una estrategia de la nada aquella negación del yo, esa fuerza que impulsa fuera, siempre más allá de sí. Aprendo la diferencia, creía aprenderla, pero ¡dios! ¡qué duro, qué difícil alcanzarla! He llenado mi cama de jazmines] y mi cuerpo, en soledad, se agrieta como el barro sobre el fuego vivo, [se deshace como la resonancia de un grito]. ¡Témplese el acero en el fuego, hágase mi alma, hágase a partir del barro, a partir de las grietas y del estallido, hágase el alma! [Ninguna palabra habré de pronunciar] que exprese el deseo que me corroe, antes bien, lo tomaré desnudo, neutro y sin nombre, haré de él una bola compacta y la llevaré arriba, hacia lo alto, ahí donde ya no me alcanzo, ahí donde ya no alcanzo a ser yo misma.

Mi cama [está llena de jazmines], [...] mis sentidos[,] despiertos[,] esperando el delirio y, sin embargo, tumbada entre las flores, repito hágaseme el alma, que se expanda hacia fuera la fuerza que ahora estalla en mi pecho queriendo serlo todo, queriendo para mí, queriendo hacia mí. Invertir el sentido, [se trata tan sólo de eso:] ser capaz de expandir en vez de acaparar[.] Guiar fuera del mí la fuerza que [trabaje para él][.] Tal vez a eso se le llame amar.

- En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 38):

He esparcido en mi [cama]  
las flores de jazmín de [una biznaga] [...]  
y mi cuerpo, en soledad,

se agrieta como el barro sobre el fuego vivo,  
[como la resonancia de un grito se deshace].

¡Témplese el acero en el fuego,  
hágase mi alma,  
hágase a partir del barro,  
a partir de las grietas y  
del estallido, hágase el alma!

[No habré de pronunciar palabra alguna]  
que exprese el deseo que me corroe, antes bien,  
lo tomaré desnudo, neutro  
y sin nombre, haré de él  
una bola compacta y la llevaré arriba,  
hacia lo alto, ahí donde ya no me alcanzo,  
ahí donde ya no alcanzo a ser yo misma.

Mi cama [huele a jazmín], [están]  
mis sentidos [...]despiertos[...] esperando el delirio  
y, sin embargo, tumbada entre las flores,  
repito hágaseme el alma,  
que se expanda hacia fuera la fuerza que ahora  
estalla en mi pecho queriendo serlo todo,  
queriendo para mí, queriendo hacia mí.  
Invertir el sentido, [...]  
ser capaz de expandir en vez de acaparar[,]  
guiar fuera del mí la fuerza que [lo ocupa][:]  
tal vez a eso se le llame amar.



8)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 43, p. 32):

Ardo, y no sé decir hacia dónde me proyectan las llamas, que no son llamas sino un puro arder en mí que me impulsa hacia fuera, o hacia otro adentro. Ardo, y me adentro en la fuente ardiente, ese centro de amor que fuerza a derramarse, y es dolor no saber dónde termina, dónde descansar o anonadarse, perderse en el vértigo. No hay término, no hay quién, hay tan sólo recodos que devuelven a lo mismo. No hay en quien terminar de arder[,] todos son transparentes[:]; paso a través de ellos sin hallar otro fin, o la compuerta, o la paz definitiva. El gozo es dolor porque es puro proyecto[:]; las llamas sólo podrían disolverse en sí mismas. Soy un animal enloquecido que danza sobre el fuego de su propio nacimiento, mis pies arrancan de la tierra y en la tierra late el eco de mi propio latido. 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.

➤ En *Lógica borrosa* (“Una excusa para amar”, p. 39):

Ardo, y no sé decir  
hacia dónde me proyectan las llamas,  
que no son llamas sino un puro arder en mí  
que me impulsa hacia fuera, o  
hacia otro adentro. Ardo,  
y me adentro en la fuente ardiente,  
ese centro de amor que fuerza a derramarse,  
y es dolor no saber dónde termina, dónde  
descansar o anonadarse, perderse en el vértigo.  
No hay término, no hay quién,  
hay tan sólo recodos que devuelven a lo mismo.  
No hay en quien terminar de arder[:]  
todos son transparentes[.]  
Paso a través de ellos  
sin hallar otro fin, o la compuerta,  
o la paz definitiva.  
El gozo es dolor porque es puro proyecto[.]  
Las llamas sólo podrían disolverse  
en sí mismas. Soy  
un animal enloquecido que danza sobre el fuego  
de su propio nacimiento, mis pies  
arrancan de la tierra y en la tierra late  
el eco de mi propio latido.  
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.



### 1.1.3. Filosofía en los días críticos / Hainuwele y otros poemas

Cuatro son los movimientos de reescritura que se producen entre *Filosofía en los días críticos* y *Hainuwele y otros poemas*.

1)

- En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 99, p. 70-71):

El miedo al miedo se repite –el vacío, la mancha[**, extensión destinada a lo inmóvil**].  
(El sol es compasivo).

Se repite una arruga [**líquida que desciende desde mi boca y me empapa los muslos.**]  
(El sol[:] el sol es compasivo).

Se repite el consejo: deja de hacer [**lo que haces;**] [...] no haces[:] te repites.  
(El sol se apiada).

Es de noche en el párpado de Zeus. Nadie lo sabe aún. La cuenta atrás empieza [**tras un estante de pañales, en un supermercado, frente a una mujer que fuma.**]

Yo, por si acaso, he doblado la esquina.

En mis ojos la página

es otra avenida.

Digo «cero» y avanzo

un paso por delante de mí misma.

La propia autora considera que este texto, pese a estar incluido en *Filosofía en los días críticos*, no es prosa sino poema (Maillard, 2009b: 14). De ahí la disposición formal, que sugiere ya la estructura del verso. De hecho, la última parte conserva la misma distribución en la versión poemática que se muestra a continuación.

- En *Hainuwele y otros poemas* (“Filosofía en los días críticos”, p. 203):

#### CUENTA ATRÁS

El miedo al miedo se repite –el vacío, la mancha. [...]  
(El sol es compasivo).

Se repite una arruga [**que de mi bocas desciende, líquida, hacia los muslos.**]

(El sol[.] El sol es compasivo

Se repite el consejo: deja de hacer [...]. [**Y la chicharra:**] no haces[,] te repites.

(El sol se apiada).

Es de noche en el párpado de Zeus. Nadie lo sabe aún. La cuenta atrás empieza [**en un supermercado entre un estante de pañales y una mujer que fuma, ensimismada.**]

Yo, por si acaso, he doblado la esquina.

En mis ojos la página

es otra avenida.

Digo «cero» y avanzo

un paso por delante de mí misma.





2)

- En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 114, p. 81):

«Après moi le sommeil» (Max Ernst, 1958)

*Après moi le sommeil.*

El sentido común: ese depósito de errores añejos.

Muero más veces que otros: cada vez que disparo, cada vez que mato.

*Après moi le sommeil.*

Los relojes se comban al sol, luego abortan.

Todo gesto es una forma de pensar.

**[Es un tópico decir que una medusa cuenta con que el agua del mar habría de soportarla.]**

*Après moi le sommeil.*

Jugar al dominó no nos exime de pagar el tributo de los números.

Mientras escribo[,] alguien -probablemente un niño pequeño- dejará de respirar[,] [...]y no puedo, aunque quiera, respirar por él.

*Après moi le sommeil.*

Si fuese posible decir algo con sentido[,] tal vez me lo hubiese propuesto.

*Après moi le sommeil.*

- En *Hainuwele y otros poemas* (“Filosofía en los días críticos”, p.205):

Este caso es igual que el anterior. El poema es la reescritura de un fragmento cuya primera versión ya se puede considerar poemática. Por eso los cambios son mínimos, y la disposición formal es prácticamente idéntica.

*APRÉS MOI LE SOMMEIL*  
(Max Ernst, 1958)

*Après moi le sommeil.*

El sentido común: ese depósito de errores añejos.

Muero más veces que otros: cada vez que disparo, cada vez que mato.

*Après moi le sommeil.*

Los relojes se comban al sol, luego abortan.

Todo gesto es una forma de pensar.

**[...]**

*Après moi le sommeil.*

Jugar al dominó no nos exime de pagar el tributo de los números.

Mientras escribo [...] alguien -probablemente un niño pequeño- dejará de respirar [...] [-]y no puedo, aunque quiera, respirar por él.

*Après moi le sommeil.*  
Si fuese posible decir algo con sentido [...] tal vez me lo hubiese  
propuesto.  
*Après moi le sommeil.*



3)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (Prefacio, p.7-9):

Aquí y en el siguiente caso ocurre justo lo contrario a lo que sucedía en las dos reescrituras anteriores. Las versiones que se publican en *Hainuwele y otros poemas* conservan la estructura en prosa. Las diferencias más importantes que presentan con respecto a *Filosofía en los días críticos* consisten en que llevan título y disponen de espacios entre párrafos. De este modo adquieren un efecto de mayor confección textual que atenúa el grado de inmediatez que procura el diario.

Todas las cosas conspiran para la desaparición. Des-aparecer es el objetivo. El mundo es la historia de la visibilidad –el mundo que fue contado por los antiguos griegos-: apariciones y des-apariciones o la continuidad bajo la vida y la muerte. Aparición y desaparición de lo que yo no soy, siéndolo más de lo que me soy a mí misma por debajo del mí. Aparición y des-aparición de lo que no somos, ya que ser es ser limitado, ser es estar cercado, ser es vivir en un cerco: vivir atemorizado en un círculo de fuego sin atreverse a a-cercarse, a romper el cerco aproximándose a las llamas que aprisionan con su horror, con su nada, con su amenaza[:] la *purificación*, la destrucción por el fuego. Purificarse: desintegrarse. Des-integrarse: romper los límites que nos hacen ser[,] ser íntegro, ser una fuera de lo que sigue, a pesar de lo que sigue, por encima de lo que sigue. Yo soy una y mi cerco, un cerco abierto como un ojo, un ojo que deslinda, que traza los lindes con fuego, aquel fuego que brota del párpado, nunca de la córnea. En la córnea, sobre ella, como pantalla traslúcida[,] las lágrimas, sobre la córnea la gigantesca cortina de agua que mana dolorosamente de las entrañas, el agua del dolor que apaga el fuego sin romper el cerco, impidiendo, ahora y luego, la purificación.

Las lágrimas son una desobediencia a la ley del universo: aparición-des-aparición. Las lágrimas son la culpa y el precio por el territorio conquistado: yo soy una y mi cerco.

Destruyamos. Desautoricemos lo escrito. Mi cerco y yo nos construimos en otro cerco: el del lenguaje. Cada lenguaje un cerco. La trasgresión: el trabajo de la metáfora. Trasgresión lingüística, rápida, penetrante, creadora. La apariencia salta fuera del ojo, el ojo fuera de su córnea. La forma puede volverse música.

La palabra guía dentro del cerco. De cerco a cerco ¿quién anda? ¿Qué aguijón penetra en los espacios que el fuego pone al rojo? De cerco a cerco nada, o tal vez el águila. El lenguaje de los cercos requiere otros conceptos, otras palabras[,] palabras trashumantes,

palabras beréberes, palabras del desierto: sin eco, hechas de sílabas que se desmoronan al pronunciarse, palabras tráfugas o planeadoras, palabras buitres, palabras carroñeras que limpien los viejos cercos de sus muertos, de sus asesinados y de sus asesinos. El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres, con el pico ensangrentado, con flecos de carne descompuesta colgados en las comisuras[,] propagando, de cerco en cerco, el virus: el ansia de hacer mundos.

¿Y las lágrimas? ¿Y el agua? Pura convulsión del aire licuado por el frío.

La córnea vaciada de su ojo es el estanque de materia donde Leibniz creía ver el universo[:] la unidad de todo lo posible. El ojo, sin su córnea, apenas se parece al diseño de un ojo.

¿Y si lo posible fuera lágrimas infinitas? ¿Y si el dolor fuera el infinito anhelo de todo lo posible por existir?

¿Y si las lágrimas fuesen el dolor de existir que se expande por todos los cercos de los cercos?

Desautorizar el texto[,] dejar al texto huérfano, matar al autor, destruir al que dice yo bajo el texto, al que dice yo sin decir [«]digo[»], desplazar al que escribe, dejar huérfano al que escribe, huérfano del texto que ya le precede, que siempre le ha precedido, que le precede en el cerco, que le encierra en su cerco, que le induce a cercarse y a decir yo, des-autorizar el texto cuando dice [«]lágrimas[»], con-textualizar el texto con otro texto que lo embeba como un papel secante, des-autorizar al yo cuando escribe [«]dolor[»] sin escribir que escribe, y dejar en suspenso el juicio sobre la posible des-aparición de una muy antigua creencia.

¿Y el grito? El grito es la flecha disparada que se eleva, vertical, y alcanza al buitre en pleno vuelo.

➤ En *Hainuwele y otros poemas* (“Filosofía en los días críticos”, p. 207-209):

## CERCOS

Todas las cosas conspiran para la desaparición. Des-aparecer es el objetivo. El mundo es la historia de la visibilidad –el mundo que fue contado por los antiguos griegos-: apariciones y des-apariciones o la continuidad bajo la vida y la muerte. Aparición y desaparición de lo que yo no soy, siéndolo más de lo que me soy a mí misma por debajo del mí. Aparición y des-aparición de lo que no somos, ya que ser es ser limitado, ser es estar cercado, ser es vivir en un cerco: vivir atemorizado en un círculo de fuego sin atreverse a a-cercarse, a romper el cerco aproximándose a las llamas que aprisionan con su horror, con su nada, con su amenaza[.] La *purificación*, la destrucción por el fuego. Purificarse: desintegrarse. Des-integrarse: romper los límites que nos hacen ser[:] ser íntegro, ser una fuera de lo que sigue, a pesar de lo que sigue, por encima de lo que sigue. Yo soy una y mi cerco, un cerco abierto como un ojo, un ojo que deslinda, que traza los lindes con fuego, aquel fuego que brota del párpado, nunca de la córnea. En la córnea, sobre

ella, como pantalla traslúcida[:] las lágrimas, sobre la córnea la gigantesca cortina de agua que mana dolorosamente de las entrañas, el agua del dolor que apaga el fuego sin romper el cerco, impidiendo, ahora y luego, la purificación.

Las lágrimas son una desobediencia a la ley del universo: aparición-des-aparición. Las lágrimas son la culpa y el precio por el territorio conquistado: yo soy una y mi cerco.

Destruyamos. Desautoricemos lo escrito. Mi cerco y yo nos construimos en otro cerco: el del lenguaje. Cada lenguaje un cerco. La trasgresión: el trabajo de la metáfora. Trasgresión lingüística, rápida, penetrante, creadora. La apariencia salta fuera del ojo, el ojo fuera de su córnea. La forma puede volverse música.

La palabra guía dentro del cerco. De cerco a cerco ¿quién anda? ¿Qué aguijón penetra en los espacios que el fuego pone al rojo?

De cerco a cerco nada, o tal vez el águila. El lenguaje de los cercos requiere otros conceptos, otras palabras[:] palabras trashumantes, palabras beréberes, palabras del desierto: sin eco, hechas de sílabas que se desmoronan al pronunciarse, palabras tráfugas o planeadoras, palabras buitres, palabras carroñeras que limpien los viejos cercos de sus muertos, de sus asesinados y de sus asesinos. El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres, con el pico ensangrentado, con flecos de carne descompuesta colgados en las comisuras [...] propagando, de cerco en cerco, el virus: el ansia de hacer mundos. ¿Y las lágrimas? ¿Y el agua? Pura convulsión del aire licuado por el frío.

La córnea vaciada de su ojo es el estanque de materia donde Leibniz creía ver el universo[,] la unidad de todo lo posible. El ojo, sin su córnea, apenas se parece al diseño de un ojo.

¿Y si lo posible fuera lágrimas infinitas? ¿Y si el dolor fuera el infinito anhelo de todo lo posible por existir?

¿Y si las lágrimas fuesen el dolor de existir que se expande por todos los cercos de los cercos?

Desautorizar el texto[:] dejar al texto huérfano, matar al autor, destruir al que dice yo bajo el texto, al que dice yo sin decir [...]digo[...], desplazar al que escribe, dejar huérfano al que escribe, huérfano del texto que ya le precede, que siempre le ha precedido, que le precede en el cerco, que le encierra en su cerco, que le induce a cercarse y a decir yo, des-autorizar el texto cuando dice [...]lágrimas[...], contextualizar el texto con otro texto que lo embeba como un papel secante, des-autorizar al yo cuando escribe [...]dolor[...] sin escribir que escribe, y dejar en suspenso el juicio sobre la posible des-aparición de una muy antigua creencia.

¿Y el grito? El grito es la flecha disparada que se eleva, vertical, y alcanza al buitre en pleno vuelo.



4)

➤ En *Filosofía en los días críticos* (fragmento 290, p. 195-196):

Arriba, tras la frente, ahí donde la mente engarza pensamientos, ahí donde tan a menudo construimos nuestra casa, arriba las ideas brotan, incesantes.

Más abajo, en los poros, el mundo. El canto de un pájaro, el silencio cuyo cuerpo es un rayo de sol. Allí, bajo el flujo de los pensamientos, la vida.

Bajo el proceso, lo simultáneo; bajo la línea (γραμμή), la materia; bajo el texto, la totalidad de lo sólido.

Más abajo, el fuego. [...] Del fuego ahora no hablaré, pues está bien que esté contenido, sin dolor, adormecido por un tiempo con fines terapéuticos. [...]

Más abajo aún, el vacío.

El observador se sitúa en el límite, en el espacio intermedio entre el vacío y la existencia. En la superficie, el texto, el mundo y el fuego. Abajo, el vacío. El mundo se construye en superficie. El observador, en la línea de base, que no es línea, sino un espacio imperceptible, un no-lugar, una suspensión. Todo lo que hay se construye. Los personajes deambulan. Abajo –¿llamaremos «verdad» a aquellas profundidades?– no hay personaje, no hay nadie. Y, sin embargo, sé que ahí es donde pertenezco con mucha más razón, con mucha más fuerza. Pero legítimamente: según ley, el peso y la medida me otorgan un lugar en superficie, un lugar y un tiempo[:] mi medida[,] el lugar; mi peso[,] el tiempo. Soy, en superficie, según lo determina la ley de la Posibilidad.

Y voy tejiendo. Fuera del abismo todos vamos tejiendo, y el «todos» es la primera gran hebra, la más consistente. «Todos» son los muchos que en el vacío del abismo eran uno y lo mismo. Todos es la primera diferencia que proclama la posibilidad del tejido. Tejer es la ley. En el límite, la conciencia se subordina. He dejado de ser una y empiezo a conocer. En superficie, los tres ámbitos: fuego, materia -compacta y sonora-, y mente. Abajo: vacío. Yo vengo del vacío para poblar la superficie. No hay otra realidad que ésta; la manera de moverse en ella es el deslizamiento. Cualquier otro movimiento desrealiza.

➤ En *Hainuwele y otros poemas* (“Filosofía en los días críticos”, p. 211-212):

### LIMINAE

Arriba, tras la frente, ahí donde la mente engarza pensamientos, ahí donde tan a menudo construimos nuestra casa, arriba las ideas brotan, incesantes.

Más abajo, en los poros, el mundo. El canto de un pájaro, el silencio cuyo cuerpo es un rayo de sol. Allí, bajo el flujo de los pensamientos, la vida. Bajo el proceso, lo simultáneo; bajo la línea (γραμμή), la materia; bajo el texto, la totalidad de lo sólido.

Más abajo, el fuego. [(Del fuego ahora no hablaré, pues está bien que esté contenido, sin dolor, adormecido por un tiempo con fines terapéuticos.)]

Más abajo aún, el fuego. (Del fuego ahora no hablaré, pues está bien que esté escondido, sin dolor, adormecido por un tiempo con fines terapéuticos.)

Más abajo aún, el vacío.

El observador se sitúa en el límite, en el espacio intermedio entre el vacío y la existencia.

En la superficie, el texto, el mundo y el fuego. Abajo, el vacío.

El mundo se construye en superficie. El observador, en la línea de base, que no es línea, sino un espacio imperceptible, un no-lugar, una suspensión. Todo lo que hay se construye. Los personajes deambulan.

Abajo –¿llamaremos «verdad» a aquellas profundidades?– no hay personaje, no hay nadie. Y, sin embargo, sé que ahí es donde pertenezco con mucha más razón, con mucha más fuerza. Pero legítimamente: según ley, el peso y la medida me otorgan un lugar en superficie, un lugar y un tiempo[:] mi medida[:] el lugar; mi peso[:] el tiempo. Soy, en superficie, según lo determina la ley de la Posibilidad.

Y voy tejiendo. Fuera del abismo todos vamos tejiendo, y el «todos» es la primera gran hebra, la más consistente. «Todos» son los muchos que en el vacío del abismo eran uno y lo mismo. Todos es la primera diferencia que proclama la posibilidad del tejido. Tejer es la ley. En el límite, la conciencia se subordina.

He dejado de ser una y empiezo a conocer. En superficie, los tres ámbitos: fuego, materia -compacta y sonora-, y mente. Abajo: vacío. Yo vengo del vacío para poblar la superficie. No hay otra realidad que ésta; la manera de moverse en ella es el deslizamiento. Cualquier otro movimiento desrealiza.



#### 1.1.4. Diarios indios / Hainuwele y otros poemas

Entre *Hainuwele y otros poemas* y *Diarios indios* acontecen cuatro escenarios de reescritura:

1)

- En *Diarios indios* (“Diario de Benarés”, p. 92-94):

Conmigo –conmi(e)go– auestas. Difícil convivencia. Hostigada, acosada por ese [“yo?”] que viene del pasado. Reactualizaciones de un comportamiento: actos, gestos, respuestas reiteradas, todo ello formando conjunto y que me expresa, me re-presenta. Pero no es cierto, no hay ningún *mí* bajo la re-presentación, no hay expresión de ningún yo. Hay gestos, hay repeticiones, hay pliegues. Pliegues en la carne, pliegues en el cuerpo, pliegues en la risa, pliegues en la recepción, pliegues bajo los golpes, pliegues bajo las caricias. Pliegues. Pliegues que no pliegan ningún yo. Sólo pliegan. A veces se despliegan. Entonces es cuando dicen [“has cambiado?”]. ¿Quién cambia? Tan sólo se ha desplegado un pliegue y el color, como el de las telas que han quedado expuestas, quietas y dobladas, a la luz del sol, es distinto. Más claro, tal vez, más ingenuo, [“más auténtica?”], te dicen, el color original. Sólo es debido al uso.

Los demás hacen el yo, [“me?”] hacen. Me hacen con sus ojos. Me hacen con su juicio, con su conocimiento. Sólo se conoce aquello que se repite. Conocer a [“alguien?”] es haber asistido a sus repeticiones, haberle dado el tiempo necesario para la confección de un [“comportamiento?”], haberle dado el tiempo, haber vestido la nada con el tiempo, haberla medido, haber medido. Conocer a [“alguien?”] es haberle tomado las medidas. Después de [...] medido, el alguien es manejable. Y entonces, como resultado de aquella medición, se le otorga la in-vestidura de su yo. Y tanto es el afán de la nada por ser, por ser algo, por saberse, que el alguien llega a creerse y de golpe, adquiere una [“identidad?”], vestido hueco sobre la nada, sobre la energía neutra que toma forma, hueco que quiere saberse y adopta la vestidura y la convierte en templo. La fuerza se torna templo, lo invisible, visible en la duración. Dura lo que persiste en la mirada, aquello que permite la repetición del gesto, el impulso reiterado.

No soy lo que presento, lo que represento, lo que se repite, no soy el *mí* que se yergue ante el otro, que le teme, le odia, le desea, le asedia o le rechaza, no soy los que dicen, no soy nada que pueda decirse. [(¿Quién está hablando? ¿Quién dice [“yo no soy?”]?)] Todo lo que puede decirse se repite. Yo no soy nada de lo que se repite, soy bajo todo lo que se repite, soy debajo, tras aquello, y tras el bajo y el tras de aquello. Yo no soy nada del *mí*, del *tú*, del yo que me hostiga cuando me lo creo, cuando me invisto, me revisto, me visto de lo que [“me?”] corresponde. Yo soy la fuerza con sus pliegues, la fuerza que adopta una manera de plegarse -[a eso llamamos [“persona?”]- y que a veces se despliega y se deja ver ante quien puede, [ante] quien sabe ver dentro de los pliegues.

[...] [Kali] se arranca los vestidos. [Kali] se despoja de los sentimientos [como de los] [...] colores que matizan la energía, la multiplican, la diferencian[.] [Los] sentimientos: enlaces, hilos que forman red, relaciones entre [los] nudos: universo. Los sentimientos afianzan el *mí*, lo confirman frente a[1] otro. Despojada de los múltiples colores, sólo queda el brillo. La luz informe en la que nada puede verse porque nada hay que pueda verse: sin forma, no hay ningún algo, ningún *mí*, ningún otro, nada. Sin sentimientos, la energía es pura neutralidad [...].

Nadie ve. Nadie sabe, nadie me ve sin *mí*, nadie me sabe sin *mí*. Yo me equivoco si lo digo. Si digo que no me ven me equivoco. ¿[Quién] habrán de ver? Yo soy la que dice yo más allá del *mí*, [más allá] de las repeticiones, sin color, sin sentimientos. Me equivoco si me apena su ceguera, su ignorancia, me equivoco si me causa dolor o alegría. Comprendo entonces lo que aún no soy, sé lo que no llego a ser, VEO EL PLIEGUE EN EL QUE ME COBIJO, DESDE EL QUE HABLO. Si me despliego, la expansión aún se tiñe de una cierta tristeza y esto es lo que me hace comprender que los hilos son fuertes o, simplemente, mi deseo de que el otro, los otros entren en la danza, se desplieguen también y dejen de juzgar el *mí* que tanto me hostiga, que dejen de



crearlo, que dejen de desarrollármelo, de tirarme a la cara el vestido para que me lo ponga y les sea más fácil relacionarse *conmigo*, les sea todo más fácil o así se lo crean. Que la desnudez no les avergüence, que no me avergüencen recluyéndome en el *mí*.

➤ En *Hainuwele y otros poemas* (“Benarés”, p. 215-219):

### CONMIGO

*Conmigo* –conmi(e)go– a cuestras.  
Difícil convivencia.  
Hostigada, acosada por ese [...]yo[...]  
que viene del pasado.

Reactualizaciones de un comportamiento: actos,  
gestos, respuestas reiteradas, todo ello formando  
conjunto y que me expresa, me  
re-presenta.

Pero no es cierto, no hay ningún *mí*  
bajo la re-presentación, no hay expresión de ningún yo.  
Hay gestos, hay repeticiones, hay  
pliegues.  
Pliegues en la carne,  
pliegues en el cuerpo,  
pliegues en la risa,  
pliegues en la recepción,  
pliegues bajo los golpes,  
pliegues bajo las caricias.  
Pliegues.  
Pliegues que no pliegan ningún yo.  
Sólo pliegan. A veces se despliegan. Entonces  
es cuando dicen [«]has cambiado[»]. ¿Quién  
cambia?

Tan sólo se ha desplegado un pliegue  
y el color, como el de las telas  
que han quedado expuestas, quietas y  
dobladas, a la luz del sol,  
es distinto. Más claro, tal vez, más  
ingenuo, [«]más auténtica[»], te dicen,  
el color original.

Sólo es debido al uso.

Los demás

hacen el yo, [«]me[»] hacen.  
Me hacen con sus ojos.  
Me hacen con su juicio,  
con su conocimiento. Sólo se conoce aquello  
que se repite. Conocer a [«]alguien[»]



es haber asistido a sus repeticiones,  
 haberle dado el tiempo necesario  
 para la confección de un [«]comportamiento[»],  
 haberle dado el tiempo,  
 haber vestido la nada con el tiempo,  
 haberla medido, haber  
 medido. Conocer a [«]alguien[»]  
 es haberle tomado las medidas.  
 Después de [ser] medido, el alguien es  
 manejable. Y entonces, como  
 resultado de aquella medición, se le otorga  
 la in-vestidura de su yo.  
 Y tanto es el afán de la nada por ser,  
 por ser algo, por saberse, que el alguien  
 llega a creerse y de golpe, adquiere una  
 [«]identidad[»], vestido hueco  
 sobre la nada, sobre  
 la energía neutra que toma forma,  
 hueco que quiere saberse y adopta  
 la vestidura y la convierte en templo.  
 La fuerza se torna templo,  
 lo invisible, visible en la duración. Dura  
 lo que persiste en la mirada, aquello que permite la  
 repetición del gesto, el impulso  
 reiterado.

No soy lo que presento, lo que re-  
 presento, lo que se repite,  
 no soy el *mí* que se yergue ante el otro,  
 que le teme, le odia, le desea,  
 le asedia o le rechaza, no soy los  
 que dicen, no soy nada que  
 pueda decirse. [-]¿Quién está hablando?  
 ¿Quién dice [«]yo no soy[»]?[-] Todo lo que  
 puede decirse se repite.  
 Yo no soy nada de lo que se repite,  
 soy bajo todo lo que se repite,  
 soy debajo, tras aquello, y tras el  
 bajo y el tras de aquello.  
 Yo no soy nada del *mí*, del *tú*, del  
 yo que me hostiga cuando me lo creo,  
 cuando me in-visto, me revisto, me  
 visto de lo que "me" corresponde.  
 Yo soy la fuerza con sus pliegues,  
 la fuerza que adopta una manera de plegarse  
 –[«]persona[»], le llamamos]–  
 y que a veces se despliega y  
 se deja ver ante quien puede, [...] quien  
 sabe ver dentro de los pliegues.

[–][Kālī] se arranca los vestidos. [Kālī] se despoja de los sentimientos [...] [.] Colores que matizan la energía, la multiplican, la diferencian[,] [...] sentimientos: enlaces, hilos que forman red, relaciones entre [...] nudos: universo. Los sentimientos afianzan el *mí*, lo confirman frente a [...] *otro*. Despojada de los múltiples colores, sólo queda el brillo. La luz informe en la que nada puede verse porque nada hay que pueda verse: sin forma, no hay ningún algo, ningún *mí*, ningún *otro*, nada. Sin sentimientos, la energía es pura neutralidad.

.....  
.....  
Nadie ve. Nadie sabe,  
nadie me ve sin *mí*, nadie me sabe sin *mí*.  
Yo me equivoco si lo digo.  
Si digo que no me ven me equivoco.  
¿[*Quién*] habrán de ver?  
Yo soy la que dice yo más allá  
del *mí*, [...] de las repeticiones, sin  
color, sin sentimientos.  
Me equivoco si me apena su ceguera,  
su ignorancia, me equivoco  
si me causa dolor o alegría.  
Comprendo entonces lo que aún no soy,  
sé lo que no llego a ser,  
VEO EL PLIEGUE EN EL QUE ME COBIJO,  
DESDE EL QUE HABLO.  
Si me despliego, la expansión aún se tiñe  
de una cierta tristeza y esto es  
lo que me hace comprender que los hilos son fuertes  
o, simplemente, mi deseo de que el *otro*,  
los *otros* entren en la danza,  
se desplieguen también y dejen de juzgar  
el *mí* que tanto me hostiga, que dejen de crearlo,  
que dejen de desarrollármelo,  
de tirarme a la cara el vestido para que me lo ponga  
y les sea más fácil relacionarse *conmigo*, les sea  
todo más fácil o así se lo crean.  
Que la desnudez no les avergüence,  
que no me avergüencen recludiéndome en el *mí*.

Esta parte del poema conserva la forma en prosa del diario. Este recurso también se utiliza en la reelaboración de uno de los poemas de *Lógica borrosa* (ver la p. 371-372 de este capítulo).



2)

➤ En *Diarios indios* (“48 Ghats”, p. 62):

## 24. CHAUKI GHAT

Niños jugando en el polvo de las losas. Niños de polvo. Polvo jugando a ser niños sobre las losas. Brahma jugando a ser polvo. Yo: la losa.

- En *Hainuwele y otros poemas* (“Benarés”, p. 221):

### CHAUKI GHAT

Niños jugando en el polvo de las losas.  
Niños de polvo.  
Polvo jugando a ser niños sobre las losas.  
Brahma jugando a ser polvo.

Yo: la losa.

La reescritura de prosa a poema consiste, exclusivamente, en modificar la disposición formal de la escritura sobre el papel. (Ver otro ejemplo en la página. 378).



3)

- En *Diarios indios* (“Diario de Benarés”, p. 95):

Me apuntaron a mí, pero [ahí donde] llegó el dardo no había nadie. [...]¿O sí lo había?  
Yo acechaba[,] detrás de un árbol.  
Vi algo caer.

- En *Hainuwele y otros poemas* (“Benarés”, p. 223):

### EL BLANCO

Me apuntaron a mí,  
pero [cuando] llegó el dardo  
no había nadie. [-]¿O sí lo había?

Yo acechaba [...] detrás de un árbol.  
Vi algo caer.



4)

➤ En *Diarios indios* (“Diario de Benarés”, p. 95):

Poner[**le**] un marco a la ofensa [**y**] [**un cuenco bajo la herida**]. Recoger la sangre y bebérsela frente al cuadro. Como ofrenda.

Por los actos [**busca el yo**] afianzarse. Por los actos el yo es ofendido. Por los actos el daño. Por los actos el conocimiento.

Nada de lo que se hace a ciegas es inútil para ver.

➤ En *Hainuwele y otros poemas* (“Benarés”, p. 225):

#### LA OFRENDA

Poner[**...**] un marco a la ofensa[.]  
[**Bajo la herida, un cuenco**].

Recoger  
la sangre y bebérsela frente al cuadro.  
Como ofrenda.

Por los actos [**el yo**  
**busca**] afianzarse.  
Por los actos el yo es ofendido.  
Por los actos el daño. Por los actos  
el conocimiento.

Nada de lo que se hace a ciegas es  
inútil para ver.



#### 1.1.5. Husos / La herida en la lengua

El último juego de reescritura se produce entre el reciente poemario *La herida en la lengua* y el diario *Husos*. Entre ambos libros tan sólo se una detecta reelaboración. Es la siguiente:

1)

➤ En *Husos* (p.20-21):

La superficie no resiste. Huyo hacia delante llevado el dolor cosido a los talones. Ninguna acequia en la que ahogarlo, ninguna huella en la que perderlo. Decido enfrentarlo como se enfrenta al cielo **[el desierto]**: a descubierto.

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[...]

**[C]**ontra lo irremediable me alzo[,] **[a]**lzo el grito[,] **[c]**ontra lo irremediable. Vago por el mundo dejando un rastro de gritos. Cada saludo[,] un grito[,] cada sonrisa[,] un grito. Mi sonrisa oculta el primer grito del mundo, el único, el mismo, aquel que brota en el final, cuando ya nada importa.

Intrusa de mi mundo y del ajeno, no hallo lugar para el descanso. La fe de los comienzos, no[;] **[e]**l perdón[,] no. Sólo el balbuceo. La salvación[,] no. Sólo el balbuceo. Después del grito[,] el balbuceo. Asolada[,] el balbuceo.

Mis pasos doblándose hacia dentro. La mente desposeída de estrategias. Sólo [...] balbuceo.

Dolor. Ni tan siquiera. **[P]**alabra sin sentido [...].

No abro las cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras.

Málaga, Damasco, Delhi [...] en todas las ciudades la vida me es ajena. Todas las ventanas son la misma ventana. Todas las aceras reciben el mismo cuerpo. La misma soledad cayendo, excesiva. Morir es un exceso. Me ex-cedo. Balbuceo.

Sigo alimentándome tan sólo para poder decir el exceso. A contra-vida. Abajo. Y a nadie que esté vivo ha de importarle lo que digo. No es más que un murmullo soterrado, apenas inquietante.

➤ En *La herida en la lengua* (“Balbuceos”, p. 161-163):

La superficie no resiste. Huyo hacia delante llevado el dolor cosido a los talones. Ninguna acequia en la que ahogarlo, ninguna huella en la que perderlo. Decido enfrentarlo como se enfrenta al cielo **[la llanura]**: a descubierto.

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 **[ruede]** 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 [...]

[c]ontra lo irremediable me alzo[.]

[A]lzo el grito[.]

[C]ontra lo irremediable.

Vago por el mundo dejando un rastro de gritos. Cada saludo [...] un grito [,] cada sonrisa [...] un grito. Mi sonrisa oculta el primer grito del mundo, el único, el mismo, aquel que brota en el final, cuando ya nada importa.

Intrusa de mi mundo y del ajeno, no hallo lugar para el descanso.

La fe de los comienzos, no[.]

[E]l perdón [...]

no.

Sólo  
el balbuceo.

La salvación [...]

no.

Sólo  
el balbuceo.

Después del grito [...]

el balbuceo.

Asolada[...]

el balbuceo.

Mis pasos doblándose hacia dentro.

La mente desposeída de estrategias.

Sólo

[el] balbuceo.

Dolor. Ni tan siquiera [-p]alabra sin sentido[-]. No abro las cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras. Málaga, Damasco, Delhi [,] en todas las ciudades la vida me es ajena. Todas las ventanas son la misma ventana. Todas las aceras reciben el mismo cuerpo. La misma soledad cayendo, excesiva. Morir es un exceso. Me ex-

cedo. Balbuceo.

Sigo alimentándome tan sólo para poder decir el exceso.

A contra-vida.

Abajo.

Y a nadie que esté vivo ha de importarle lo que digo.

No es más que un murmullo soterrado, apenas inquietante.

Una inmersión en las reescrituras de las que acabo de ofrecer un minucioso cotejo textual permite observar que las diferencias rigurosamente intra-textuales son escasas, incluso poco significativas. El fuerte reelaborativo se condensa en cuestiones de contexto. Así, de las ocho variantes que he propuesto, las seis primeras no presentan formas interesantes. Por lo que se refiere, por ejemplo, a la ortotipografía, he encontrado cambios banales como éstos que muestro a continuación. En *Filosofía en los días críticos*, la expresión del fragmento 12 (ver p. 364)<sup>84</sup>:

*Declaro la guerra a lo posible y a lo imposible*

Aparece así en el poema 3 de *Conjuros* (p. 364):

¡Declaro la guerra a lo posible  
y a lo imposible!

Es decir, la cursiva de la prosa se anula y en los versos se añaden signos exclamativos. Estas mismas variaciones se producen cuando esta frase del fragmento 92 de *Filosofía en los días críticos* toma forma poemática en *Conjuros*. En el primer caso, leemos (p. 367):

*Me atrevo a creer en las ruinas*

Y en *Conjuros*:

¡Me atrevo a creer en las ruinas!

Las diferencias ortotipográficas más extendidas, no obstante, atañen a la puntuación y se limitan a la añadidura o eliminación de una coma, un punto, un punto y coma, etc., o a un juego de trueque entre estos signos. En el fragmento 43 de *Filosofía en los días críticos*, encontramos (p. 377):

---

<sup>84</sup> Los números de página remiten a este mismo capítulo, indicando el lugar exacto donde aparece el cotejo de la reescritura mencionada.

No hay en quien terminar de arder, todos son transparentes; paso a través de ellos sin hallar otro fin, o la compuerta, o la paz definitiva. El gozo es dolor porque es puro proyecto; las llamas sólo podrían disolverse en sí mismas.

Y en *Lógica borrosa*:

No hay en quien terminar de arder:  
todos son transparentes.  
Paso a través de ellos  
sin hallar otro fin, o la compuerta,  
o la paz definitiva.  
El gozo es dolor porque es puro proyecto.  
Las llamas sólo podrían disolverse  
en sí mismas.

He destacado en negrita las variaciones: una coma se transforma en dos puntos, y dos puntos y coma se convierten en puntos. Además, es cierto, la disposición en versos en el poema señala de manera mucho más evidente y eficiente el ritmo que la escritura dispone.

Una modificación significativa en este sentido es la que se produce en la reescritura del prefacio de *Filosofía en los días críticos en Hainuwele y otros poemas*, donde algunas palabras que aparecían entrecomilladas en el primero pierden este signo en el segundo (pp. 381-383). Eliminar el síntoma explícito de la meta-discursividad supone entender que lo que está *fuera* del texto y se refiere a él también es texto y que, por tanto, que no hay un *fuera* textual: aquello que tildamos de meta-discursivo constituye otro de los múltiples planos que articulan la textualidad del texto; en definitiva, “todo es una forma de decir” (Maillard, 2006a: 37).

Es difícil rastrear ejemplos audaces en las inclusiones y/o exclusiones de sintagmas. Los casos más interesantes consisten en la exclusión, en la reescritura poemática, de grandes fragmentos de la prosa, tal como ocurre en la reelaboración del poema 5 de *Conjuros* con respecto al párrafo 92 de *Filosofía en los días críticos* (pp. 369-370) o en el poema “He esparcido en mi cama” de *Lógica borrosa* con respecto al párrafo 127 del mismo diario (pp. 376-377).

Asimismo, las paráfrasis que se detectan son muy livianas y casi no ofrecen juego semántico. Por ejemplo, en el fragmento 11 de *Filosofía en los días críticos*, leemos (p. 363):



**Puede que el pago sea la desaparición del placer del vértigo** y del temblor de la espera. Sea. Al menos hasta que crezca **la horizontalidad**, para proteger su crecimiento.

Y la versión poética de este fragmento en *Conjuros* dice (pp. 364-365):

**Pagaré por ello  
la desaparición del vértigo**  
y el temblor de la espera.  
Sea.  
Hasta que crezca **el horizonte**.  
Para proteger  
su crecimiento.

Se producen dos paráfrasis pero ninguna de ellas propone un giro en el significado del texto. Tanto la versión en prosa como el poema cumplen el mismo objetivo semántico, aunque no el mismo sentido rítmico. Ahí se condensa, en realidad, la diferencia entre ambas escrituras reelaboradas.

Las alteraciones en el orden de las expresiones son escasas. En *Filosofía en los días críticos*, en concreto en el fragmento 127, Maillard escribe (p. 376):

[...] mi cuerpo [...] **se deshace como la resonancia de un grito.**

Y en *Lógica borrosa*:

[...] mi cuerpo [...] **como la resonancia de un grito se deshace.**

Aunque el cambio no es muy importante y no afecta de manera decisiva en la construcción de un sentido distinto, sí es cierto que, en *Conjuros*, la anteposición de la comparación consigue un lenguaje poético más marcado que el de la prosa del diario.

Por su parte, en *Diarios indios*, leemos (p. 391):

Ponerle un marco a la ofensa y **un cuenco bajo la herida**. [...] Por los actos **busca el yo** afianzarse.

Este fragmento, en *Hainuwele y otros poemas*, se convierte en estos versos:

Poner un marco a la ofensa.

**Bajo la herida, un cuenco.**  
[...] Por los actos **el yo**  
**busca** afianzarse.

Como se puede apreciar también en este caso, los cambios en el orden, aunque existen, poco alteran el significado de los sintagmas afectados.

Tampoco atenazan las cuerdas del sentido las reelaboraciones sinonímicas. Sustituir “lecho” por “cama”, como sucede entre el fragmento 127 de *Filosofía en los días críticos* y el séptimo poema reelaborado de *Lógica borrosa* (pp. 376-377), no conlleva apenas repercusiones. Tampoco es remarcable el cambio de la palabra “desierto” que aparece en *Husos* por “llanura” en la reescritura del fragmento en *La herida en la lengua*. Más interesante que éstas es, sin embargo, la modificación que se detecta en el poema 5 de *Conjuros* con respecto al párrafo 92 de *Filosofía en los días críticos*. En éste se lee (p. 367):

[...] heme aquí raíz, savia de impulsos ascendentes, madre aún, posible siempre, anticipada gestación de un porvenir intruso, **intruso** de un presente que desestima, que desestima por siempre el valor de nacer a sí mismo de nuevo.

Y en el poema:

Héme aquí raíz,  
savia de impulsos ascendentes,  
madre aún,  
posible siempre,  
anticipada gestación  
de un porvenir intruso,  
**intrusa** de un presente  
que desestima  
el valor de nacer  
a sí mismo de nuevo.

El cambio de género del adjetivo provoca un cambio de sujeto, por tanto, una y otra no son realmente expresiones sinónimas. Una reelaboración minúscula, apenas perceptible, conlleva, sin embargo, una alteración evidente del sentido.

Entre los casos de variaciones, versiones y alteraciones fuertes no he encontrado ejemplos significativos. Para constatar estas observaciones remito a las páginas 364 y 368-369 de este capítulo donde se encuentran algunas reelaboraciones de este tipo.

Por lo que respecta a los efectos topográficos inducidos por el trasvase de la prosa al verso, se advierten juegos de distinta índole. En ocasiones, el verso responde a la organización sintagmática que presenta la prosa, de modo que no imprime un ritmo distinto al texto. En *Filosofía en los días críticos*, leemos (p. 360):

Que nadie me mire: caerá fulminado; que nadie se aproxime, que nadie me requiera: contestaré con el rayo, con la espada o el detonador de un arma mortífera.

Y éste es el resultado de su versión poemática en *Conjuros* (p. 360):

Que nadie me mire:  
caerá fulminado;  
que nadie se aproxime,  
que nadie me requiera:  
contestaré con el rayo,  
con la espada  
o el detonador  
de un arma mortífera.

La disposición de los versos presenta una forma clásica donde su sucesión responde o bien a la secuencia que la puntuación imprime a la escritura en su versión en prosa o bien a la estructura que ordena la distribución sintáctica.

Sucede exactamente igual en otros dos pasajes de este mismo poema. En éste (p. 361):

Yo soy Kali,  
la destructora,  
la oscura,  
la del collar de calaveras,  
la bebedora de sangre,  
la solitaria.

Y en este otro:

Yo soy Kali la oscura,  
la terrible,  
la bella,  
la que construye el tiempo  
contando sus víctimas.

La estructura del verso reproduce la puntuación que el texto presenta en la moldura en prosa. En el primer caso, puesto que todos los epítetos están separados de su sujeto

por comas, cada uno de ellos ocupa un verso distinto. Sin embargo, en el segundo ejemplo, la ausencia de coma entre el sujeto y el primer epíteto conlleva que en la versión poemática ambos se incluyan en el mismo verso. De este modo, tanto el texto de la prosa como el texto del poema, pese a presentar una disposición distinta de la escritura, acaban por tener un ritmo apenas diferente.

Otras veces, la configuración poemática sí implica un cambio en la modulación rítmica sobre el texto de la prosa. Estos casos conforman, desde mi punto de vista, los ejemplos más interesantes de efecto topográfico en los trasvases. En el primer poema de *Conjurios*, encontramos:

Que nada se mueva: todo  
lo que se agite se disolverá

Y un poco más adelante:

y no hay perdón ni hay  
remordimiento

Se aprovechan las posibilidades disposicionales que el verso, en cuanto modalidad representacional de la escritura, ofrece, y el encabalgamiento sirve para subrayar ciertas palabras de la secuencia sintagmática. En el primer caso, “todo” queda suspendido del verso y justo por eso semánticamente señalado. En el segundo, es “remordimiento” el término apuntado gracias a la estructura del verso, que desnaturaliza la secuencia sintáctica acostumbrada separando el verbo de su predicado.

Lo mismo sucede en la reescritura de *La herida en la lengua* a partir de un fragmento de *Husos*. El corte visual y rítmico que permite llevar a cabo el verso introduce al lector en el significado que el poema quiere transmitir. Maillard escribe:

La fe de los comienzos, no.  
El perdón  
no.

Sólo  
el balbuceo

La salvación  
no.

Sólo  
el balbuceo. [...]

Morir es un exceso. Me ex  
cedo. Balbuceo

Es el mismo verso el que balbucea, el que dice a sacudidas, entrecortando su propio decir.

Con todo, creo que la reescritura más interesante, en este sentido, es la que se produce entre el fragmento 193 de *Filosofía en los días críticos* y el poema de *Lógica borrosa* que empieza “Sin embargo” (pp. 372-374). Veamos tan sólo un fragmento del inicio. Así se presenta el texto en prosa:

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.

Y así discurre la versión poemática:

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.

El texto se fragmenta: se desgajan los verbos de sus pronombres reflexivos (“no me / fío”) o de sus predicados atributivos (“nada es / permanente”); se desbrozan los adverbios de los sintagmas que acompañan (“Menos / lo es la palabra”, “Esto / tampoco”); y se deshilachan los sujetos de sus acciones (“quien / dice”). Asimismo, el verso corto, fugaz y a trompicones despliega, topográficamente, una representación visual de lo que la escritura dice: la estructura poemática de los versos, es decir, su

disposición textual, constituye una traducción representacional del sentido semántico que elabora. El poema habla de las modulaciones de la mente y de su rápido e ilusorio sucederse. De algún modo, los versos registran, en su forma secuencial continua pero discontinua, en retahíla pero a saltos, estos vaivenes de la conciencia. El verso, de alguna manera y frente a la versión en prosa, consigue que la palabra poética haga lo que dice, la convierte así en palabra performativa. Considero que este tratamiento del verso, descoyuntado y roto, desafinado y atonal, anticipa la estructura poemática de *Husos e Hilos*.

Desde el punto de vista topográfico, los trasvases ofrecen incluso guiños apelativos entre ellos. Algunos poemas, por ejemplo, conservan partes en prosa, señalando su contrapartida diarística. Así sucede en el poema que empieza “Un hombre es una excusa para amar” de *Lógica borrosa*, en la reelaboración poética “Conmigo” a partir de un fragmento de *Diarios indios* o en el poema de *La herida en la lengua* que mantiene, en gran parte, la forma prosística del fragmento de *Husos* que reelabora (pp. 369-370, 385-389 y 392-393). Otras veces, las traslaciones apenas modifican la estructura narrativa de la prosa, como es el caso de los textos titulados “Cercos” y “*Liminae*” de *Hainuwele y otros poemas*, que reelaboran el prefacio y el fragmento 290 de *Filosofía en los días críticos*, respectivamente (pp. 381-383 y 384-385). Los cambios son ciertamente mínimos. Se conserva la estructura prosística y únicamente se añaden títulos a los fragmentos y se disponen espacios entre los párrafos. De este modo adquieren un efecto de mayor confección textual que atenúa el grado de inmediatez que procura el diario.

En otras ocasiones, este proceso es diametralmente opuesto, es decir, los poemas se confeccionan a partir de fragmentos de diario que ya presentaban una disposición muy próxima al poema. Es el caso de “Cuenta atrás” y “*Après moi le sommeil*” de *Hainuwele y otros poemas* cuyas versiones en prosa de *Filosofía en los días críticos* ya se podían considerar poemáticas (pp. 379-381); de ahí que los cambios sean muy escasos y que la disposición formal entre textos se advierta prácticamente idéntica. La propia Maillard, refiriéndose a estos dos últimos ejemplos, escribe en el prólogo a *Hainuwele y otros poemas*:

De *Filosofía en los días críticos* rescato, además, para el presente volumen, dos poemas que no fueron incluidos en ningún poemario: “Cuenta atrás”, fechado el 16 de mayo de 1996 y “*Après moi le sommeil*”, del 11 de julio de 1997. (2009b: 14)

Así pues, y atendiendo a esta afirmación, quizá fuera más pertinente hablar de un trabajo de revisión de textos poéticos que de una tarea reelaborativa entre escrituras de distintos géneros. Esta reflexión también podría aplicarse a los casos simétricos pero invertidos, antes comentados. Es decir, cabría preguntarse hasta qué punto es acertado estudiar como reescrituras los textos titulados “Cercos” y “*Liminae*”, o si sería más adecuado considerarlos transcripciones revisadas de prosas e insertadas en un poemario. De este modo, en estos casos, se trataría no tanto de analizar una tarea de reelaboración sino la mixtura de géneros que presentan ciertos *diarios* y ciertos *poemarios* de Maillard. La expresión más rotunda de esta amalgama es *Adiós a la India*, que alterna fragmentos prosados y poemáticos en el tejido de su manto textual.

Los efectos de contexto se desdoblan en modalidades diferentes. En ocasiones, los poemas mantienen el mismo orden que los fragmentos en el diario. En *Conjuros*, la disposición secuencial de los poemas es idéntica a la que presentan los fragmentos del itinerario “Kālī, la diosa de la destrucción” en *Filosofía en los días críticos*: no se altera el orden de aparición de los textos en el poemario, tan sólo se eliden algunos de ellos. Sucede lo contrario en las reescrituras que se llevan a cabo en *Lógica borrosa*, donde los poemas trasvasados alteran el orden de los fragmentos del cuaderno. Por otra parte, suele ser corriente que un párrafo narrativo sirva para la composición reelaborativa de un poema, pero a veces este *modus operandi* se modifica y un poema es el resultado de la reescritura de dos fragmentos. Ocurre de este modo en el poema 3 de *Conjuros*, que está escrito a partir de los fragmentos 11 y 12 de *Filosofía en los días críticos* (pp. 363-365), o en el poema de *Lógica borrosa* que se inicia con el verso “Por pura pasión amo el amor que me consume”, que es la reelaboración conjunta de los fragmentos 185 y 186 del mismo cuaderno (pp. 371-373).

Otra variante de efectos de contexto se deduce de la distancia que separa o reúne, en la trama diarística, los fragmentos empleados en un ciclo de reelaboración poemática. Hay casos en los que los poemas resultan de una operación de reescritura en la que se utilizan prosas contextualmente muy próximas entre ellas. Así, los textos narrativos de la sección *Diario de Benarés* de *Diarios indios* que se versionan poemáticamente en *Hainuwele y otros poemas* son fragmentos contiguos o casi contiguos en el cuaderno. También se detectan ejemplos opuestos. Los poemas de *Lógica borrosa* son reelaboraciones de fragmentos de *Filosofía en los días críticos* que aparecen distanciados a lo largo del eje narrativo del cuaderno. Con todo, pese a esta brecha contextual, todos ellos (excepto el fragmento 193) forman parte de un mismo itinerario,

de modo que la lejanía espacial se anula gracias al hilo temático que los convoca. De esto se deduce que los textos en prosa seleccionados para las reescrituras condensan núcleos semánticos de los diarios y que los poemas, entonces, hilvanan –mostrándolas– estas interconexiones.

Atendiendo al despliegue de ejemplos que las tipologías de reescritura ofrecen entre los poemarios y los diarios hasta aquí estudiados, creo poder concluir que, aunque es lícito nombrar algunos casos interesantes de versionado intra-textual, éstos no dejan de constituir pura anécdota. Los *otros* trasvases de la obra de Chantal Maillard concentran sus alicientes comparativos en los juegos de contexto que prodigan y que confeccionan una red rizomática delatadora de la impostura de los géneros literarios y del grado de representación de toda escritura: explicitan que “la destrucción del libro [...] descubre la superficie del texto” (Derrida, 2003: 25).

La repetición (o la casi-repetición) de las reescrituras significa un mazazo certero a la institución del género (y del libro en cuanto ejercicio de géneros) en pro de la textualidad, que entiende que la escritura no se da en el resultado monolítico del volumen sino en la diversidad expansiva, intercomunicada, transformadora, procesual y palimpsística del texto. Los trasvases entre *Husos* e *Hilos* añaden a esta inflexión otra vuelta de tuerca. Además de destapar la artificiosidad de los cauces genéricos, conllevan en su práctica un quiebro epistemológico y lingüístico que a mi juicio es fundamental. Se trata de la deconstrucción del sujeto enunciador, lo que supone un paso más hacia la textualidad escrituraria.



## 2. Entre *Husos* e *Hilos*

### 2.1. *El tapiz de trasvases*

Con el propósito de examinar este matiz que implementan las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*, he creído pertinente cotejarlas textual y contextualmente. En las páginas que siguen muestro el resultado de esta tarea comparativa. Como en las reelaboraciones ya mostradas, transcribo en primer lugar el fragmento en prosa del diario y en segundo lugar el poema. Este orden, de nuevo, no responde a ningún grado de dependencia o subordinación por parte de ninguno de los dos textos, es sólo la huella de la linealidad exigida por el formato en que aparecen expuestas las reescrituras.

También, como en los ejemplos ya analizados, las reelaboraciones tienen un color asignado dependiendo del tipo de incidencia lingüística que practican. El cuadro cromático de la página 360 sirve para el cotejo que llevaré a cabo a continuación entre *Husos* e *Hilos*. El resto de decisiones tomadas entonces también se aplican a estas reescrituras. Ofrezco un cuadro sintético de las veinticuatro reescrituras y las reorganizaciones textuales que conllevan antes de mostrar su comparativa minuciosa.

<i>Husos</i>	<i>Hilos</i> (Poemas-husos)
6 (p. 63-64)	Uno (p. 13-14)
6 (p.63-64)	Hilos (p. 15-17)
6 (p. 66-67)	Sin (p. 19)
6 (p. 65-66)	El pánico (p. 21-23)
6 (p. 70-71)	El cansancio (p. 25-26)
6 (p. 70-71)	El punto (p.27)
2 (p. 26)	Aún (p. 29-30)
1 (p. 9)	El círculo (p. 31)
6 (p. 66.67)	Más de uno (p. 33-34)
4 (p. 36-39)	El tema I (p. 35-36)

<b>6 (p. 66-67)</b>	<b>Estrategias (p. 37)</b>
<b>4 (p. 36-39)</b>	<b>El tema II (p. 39-40)</b>
<b>4 (p. 40-41)</b>	<b>Estrategias (p. 41)</b>
<b>4 (p. 36-39)</b>	<b>El tema III (p. 43-44)</b>
<b>6 (p. 71)</b>	<b>Lo irremediable I (p. 45)</b>
<b>4 (p. 42-44)</b>	<b>El tema IV (p. 47-48)</b>
<b>6 (p. 71)</b>	<b>Lo irremediable II (p. 49)</b>
<b>7 (p. 75)</b>	<b>Aquí (p. 51-52)</b>
<b>6 (p. 76-77)</b>	<b>Dime (p. 53)</b>
<b>8 (p. 79-80)</b>	<b>El pez (p. 55-57)</b>
<b>8 (p. 86)</b>	<b>Sin (p. 59)</b>
<b>8 (p. 86)</b>	<b>Y también (p. 61)</b>
<b>8 (p. 86-87)</b>	<b>Cf. (p. 63-64)</b>
<b>8 (p. 86-87)</b>	<b>Damasco (p. 65-66)</b>

1)

➤ En *Husos* (6, p. 63-64):

[Permanece -¿permanecer?- la carne herida. Hay cicatriz.

Y la mente -¿mente?- herida. ¿Herida?

No, no hay herida. Si la hubiese habría sangre. Hay cicatriz. Tampoco. Si hubiese cicatriz, sería evidente. No siempre se ven, dicen. Una palabra se utiliza para decir otra, dicen. Cuando no hay palabras suficientes. Mejor cuando no hay cosa.

La mente acusa sentimientos. Acusa: segrega. Hila. La mente, no. No hay. Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. Ya no hay saliva. ¿No la hay? Un hilo forma imagen. La imagen de un cuerpo. Blanco. Como todos los que han muerto. No lo he visto. He visto otros. A ése, no. Pero forma imagen. El hilo. Algo segrega.

Hambre. Algo dice hambre. La sacia. ¿Frío? Algo recuerda la palabra frío. No la siente. La obvia.

Habrà 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 pulsan. Reconocible.]

[Quedar en lo reconocible. Quedar -¿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. A veces se rompe el hilo. Porque es endeble, o porque la otra habitación está oscura. Sin querer, tiramos de él y se rompe. Entonces queda el silencio.

**[-¿Silencio?- No hay. Tampoco. Al menos mientras lo digo. Mientras se dice. Tampoco mientras se piensa la palabra.]** No lo hay. Hay hilo[.] **[O]**tro hilo. **[Sensación de que hay silencio, que no se dice, que nunca se dice en silencio.]** La palabra silencio dentro. Dentro de uno[.] -¿**[U]**no?[-]

Uno. Porque hay más. Más están fuera. Fuera de la habitación. Fuera de las demás habitaciones. Fuera de la casa. La casa es **[algo]** demasiado grande. Se extienden cuando duermo. Porque también hay muchas **[, aunque todas son la misma. Son la misma sin parecerse.]** Últimamente están deterioradas. Húmedas. **[Sin salida]**. Depende de los días. Depende de las nubes. **[Depende]** de las imágenes. **[...]** De los hilos.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 13-14):

## UNO

[...]

Uno.  
Porque hay más.  
Más están fuera.  
Fuera de la habitación.  
Fuera de las demás habitaciones.  
Fuera de la casa.  
La casa es [...] demasiado grande.  
Se extienden cuando duermo.  
Porque también hay muchas [...].  
Últimamente están deterioradas.  
Húmedas. **[Ciegas]**.  
Depende de los días.  
Depende de las nubes.  
**[También]** de las imágenes.  
**[Sobre todo, depende]** de los hilos.

[...] 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.

A veces se rompe  
el hilo. Porque es endeble,  
o porque la otra habitación  
está oscura. Sin  
querer, tiramos de él y se rompe.  
Entonces queda el silencio.

[Pero no hay silencio.  
No mientras se dice.]  
No lo hay. Hay hilo[,]  
[o]tro hilo. [...]  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno[...]¿[u]no? [...]



2)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 63-64):

Permanece -¿permanecer?- la carne herida. Hay cicatriz.

Y la mente -¿[...] mente?- herida. ¿Herida?

No, no hay herida. Si la hubiese habría sangre. Hay cicatriz. Tampoco. Si hubiese cicatriz, sería evidente. No siempre se ven, dicen. [Una palabra se utiliza para decir otra, dicen.] Cuando no hay palabras suficientes. Mejor cuando no hay cosa.

La mente acusa sentimientos. [Acusa:] segrega . Hila. La mente, no. No hay. Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. [Ya] no hay saliva. ¿No la hay? Un hilo forma imagen. La imagen de un cuerpo. Blanco. Como todos los que han muerto. No lo he visto. He visto otros. A ése, no. Pero forma imagen. El hilo. Algo segrega.

Hambre. Algo dice hambre. La sacia. ¿Frío? Algo recuerda la palabra frío. No la siente. La obvia.

Habrà 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 pulsan]**. **[Reconocible]**.

Quedar en lo reconocible. **[Quedar]** -¿quedar?-[**p**]ermanecer. 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.

[A veces se rompe el hilo. Porque es endeble, o porque la otra habitación está oscura. Sin querer, tiramos de él y se rompe. Entonces queda el silencio.]

[-¿Silencio?- No hay. Tampoco. Al menos mientras lo digo. Mientras se dice. Tampoco mientras se piensa la palabra.] No lo hay. Hay hilo. Otro hilo. [Sensación de que hay silencio, que no se dice, que nunca se dice en silencio.] **La palabra silencio dentro. Dentro de uno[.] -¿[U]no?[-]**

[Uno. Porque hay más. Más están fuera. Fuera de la habitación. Fuera de las demás habitaciones. Fuera de la casa. La casa es algo demasiado grande. Se extienden cuando duermo. Porque también hay muchas, aunque todas son la misma. Son la misma sin parecerse. Últimamente están deterioradas. Húmedas. Sin salida. Depende de los días. Depende de las nubes. Depende de las imágenes. De los hilos.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 15-17):

## HILOS

Permanece -¿permanecer?- la carne  
herida. Hay cicatriz.

Y la mente -¿**[la]** mente?- herida.  
¿Herida? No, no hay herida. Si  
la hubiese habría sangre. Hay  
cicatriz. Tampoco.  
Si hubiese cicatriz, sería  
evidente. No siempre se ven, dicen.  
**[Ciertas palabras se utilizan  
en vez de otras, dicen.]** Cuando  
no hay palabras suficientes.  
Mejor cuando no hay  
cosa.

La mente acusa sentimientos **[...]**:  
segrega. Hila. La mente, no. No hay.  
Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. **[...]** No hay saliva. ¿No  
la hay? Un hilo forma imagen. La

imagen de un cuerpo. Blanco. Como todos los que han muerto. No lo he visto. He visto otros. A ése, no. Pero forma imagen. El hilo. Algo segrega.

Hambre. Algo dice  
hambre. La sacia. ¿Frío?  
Algo recuerda la palabra  
frío. No la siente. La obvia.

Habrà que levantarse. Aunque sin saber para qué. [...] Sin saber tampoco para qué le para qué. Levantarse y dar vueltas en [esta] habitación. O también, cambiar de habitación. 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?-[...] [P]ermanecer. 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[...] -¿[u]no?

[...]



3)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 66-67):

[Llegar a otro. Hacer historia entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente. En fechas señaladas, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperarse. Afianzarse.

La identidad no es frágil, simplemente es escurridiza. Como lo es cualquier idea. Para retenerla es preciso reconocerse. Por eso las repeticiones. Por eso los ciclos.

Las estaciones, primero: atender a las hojas que vuelven a caer, a la nieve, recuperar los sonidos, idénticos, o así parece en la memoria. Recuperar el pasado en el sonido. En él estoy. En él estamos. Entre todos. Un pueblo se hace recuperando gestos, al unísono.

Llego a otro para hacer gestos recuperables: historia. Otra historia. Para volver a decir yo. Aunque el mismo no. Decir yo como quien nace y empieza a “hacer” memoria. Almacenando impresiones. Con otro. Con el otro. Porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos. Al menos.

Endebles, en la desaparición posible del uno. Uno de los dos. Pueblo frágil.

Entredós, aspirar al sol. Porque no penetran hasta aquí los rayos. No hay sol; hay tan sólo aspirar a haberlo. Si lo hubiese, no habría el aspirar. O lo habría de otra carencia. Porque en el hay ya no puedo quedarme. ¿O sí puedo?

Limpiar los recuerdos, la memoria antigua. Para hacer mundo con el hay. Percibiendo el hay -¿hay?-. No, percibiendo lo que hay, sin que hay. Percibiendo el lo. Tampoco. Percibiendo apenas. Ni siquiera. En ello. Sin el ello. El ello vendrá después. Con la repetición. La nueva memoria. Con la tristeza también. La nueva tristeza.

La atención curativa: a lo absolutamente nuevo. Atención que crea huellas en la memoria nueva. Documento en blanco. Irse: abrir documento nuevo. Vivir -¿vivir?- en documento nuevo: una contradicción.

La atención curativa: abstracción de la vida. Abs-tracción. La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente.]

Llegar a otro. **[Sin llegar a. Sin otro.]**

No apretar los dientes.

Soltar la presa. Sin.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 19):

SIN

[...]

Llegar a otro. **[Sin  
otro. Sin llegar a.]**

No apretar los dientes.

Soltar la presa. Sin.



4)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 65-66):

El cansancio. La sed. El pánico. Dentro. Fuera no se mueve. Dentro, pánico. Humedad que traspasa la casa-huesos. Entonces voy donde hay muchos. Como si algo fuese cierto. Como si algo cambiase y por eso fuese cierto. Entre todos. Entre muchos. Certo porque se mueve. Como si hubiese meta. Si no se alcanza no importa. Mejor no alcanzar. Como si. Para que sea cierto -¿cierto?

La hora estimada. La hora de llegada estimada. Como si algo ocurriese. Por el movimiento. Por el nombre que cambia. El del lugar. El de los ojos, no. Los ojos siguen fijos en el rostro. El rostro que no veo. Siguen mirando fuera. Yo nunca veo la mirada de mis ojos mirando fuera.

El movimiento atrapando la atención. Reteniéndola. Guiándola. Lllaman historia a ese movimiento que retiene la atención. Cuando no hay movimiento fuera, la historia ocurre dentro. Puede haber muchas historias a partir de un solo movimiento. Entre todas **[forman]** una situación. La situación es un nudo, a veces una madeja, pero siempre es un nudo. Algunos nudos retienen el pánico.

**[El pánico que]** se produce en el silencio, antes del movimiento, y también después. El pánico es un furor detenido. En un principio fue el pánico. Tuvo que serlo. Luego, el furor fue las formas, **[é]sas** que el movimiento **[produce]** en razón de sus detenciones, de sus sacudidas.

Cuando el espacio entre las sacudidas se prolonga, decimos que alguien ha muerto. Entonces vuelve el pánico o, mejor dicho, se abre. Se abre el pánico y el furor se detiene.

Suele **[suceder]** también que **[alguien, con el movimiento aún sostenido]** caiga en la abertura del pánico. **[Esto]** es por efecto del vértigo que arrastra **[los bordes de la abertura. Como una boca, como un esfínter]**. Su tiempo, entonces, queda detenido. En el pánico.

Por eso hago como si algo ocurriese. **[Al menos ocurre]** la **[escritura]** como si algo ocurriese. **[Tal vez decir el furor]**, una vez más[.] **[T]al vez sirva**. Para que haya historia y me la crea. Lo justo para poder caer más adelante.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 21-23):



## EL PÁNICO

El cansancio. La sed. El pánico.  
Dentro.  
Fuera no se mueve.  
Dentro, pánico.  
Humedad que traspasa la  
casa-huesos. Entonces voy  
donde hay muchos. Como  
si algo fuese cierto.  
Como si algo cambiase y por eso  
fuese cierto. Entre todos. Entre  
muchos.  
Cierto porque se mueve.  
Como si hubiese meta. Si no se  
alcanza no importa. Mejor no  
alcanzar. Como si. Para que sea  
cierto -¿cierto?

La hora estimada.  
La hora de llegada estimada.  
Como si algo ocurriese. Por  
el movimiento. Por el nombre  
que cambia. El del lugar.  
El de los ojos, no.  
Los ojos siguen fijos en el rostro.  
El rostro que no veo. Siguen  
mirando fuera.  
Yo nunca veo la mirada  
de mis ojos mirando fuera.

El movimiento atrapando la  
atención. Reteniéndola. Guiándola.  
Llaman historia a ese movimiento  
que retiene la atención.  
Cuando no hay movimiento fuera,  
la historia ocurre dentro. Puede haber  
muchas historias a partir de un solo  
movimiento. Entre todas  
**[devienen]** una situación.  
La situación es un nudo, a veces  
una madeja, pero siempre es  
un nudo. Algunos nudos retienen  
el pánico.

**[...]** Se produce en el silencio,  
antes del movimiento, y  
también después. El pánico es  
un furor detenido. En un principio

fue el pánico.  
Tuvo que serlo. Luego,  
el furor fue las formas, [e]sas  
que el movimiento [crea] en razón de  
sus detenciones, de sus sacudidas.

Cuando el espacio entre las  
sacudidas se prolonga, decimos  
que alguien ha muerto.  
Entonces vuelve el pánico o,  
mejor dicho, se abre. Se  
abre el pánico  
y el furor se detiene.  
Suele [ocurrir] también  
que[, sostenido aún en movimiento,  
alguien] caiga  
en la abertura del pánico. [...] Es  
por efecto del vértigo que arrastra  
[como un esfínter los bordes  
de la abertura]. Su tiempo, entonces,  
queda detenido. En el  
pánico.

Por eso hago como si  
algo ocurriese. [Ocurre al menos]  
la [historia] como si algo ocurriese.  
[Un movimiento], una vez más[,] [t]al vez  
sirva. Para que haya historia y  
me la crea. Lo justo  
para poder caer más adelante.



5)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 70-71):

El cansancio. De nuevo, el cansancio. El esfuerzo por sobrevivir. Reiterado.

Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro.

Elegir quedar. [Consecuentemente:] toda nube lleva una trayectoria. Asumir la  
trayectoria. Imposible barrer todo siempre. Está el cansancio.

Aunque también el [cansancio] de las trayectorias. De ver pasar las nubes. También  
ese cansancio.

Entonces, por un momento, ahora. Sin voluntad. Y casi está bien. Hasta pensar el estar bien[. **Convertir en nube el estar bien**]. [...] Trayectoria.

[Sopesar. Sentir. Sentirse. Entonces el cansancio. El de sentirse. Otra vez. Entonces 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.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 25-26):

### EL CANSANCIO

El cansancio. De nuevo, el  
cansancio. El esfuerzo por  
sobrevivir. Reiterado.

Observar las nubes.  
Dentro.  
Barrer.  
Dentro.

Elegir quedar.

[...] Toda nube  
lleva una trayectoria. Asumir  
la trayectoria. Imposible  
barrer todo siempre. Está el  
cansancio.

Aunque también el [...] de  
las trayectorias. De ver pasar las nubes.  
También ese cansancio.

Entonces,  
por un momento, ahora.  
Sin voluntad. Y casi está bien.  
Hasta pensar el estar bien **[y convertirlo  
en nube]**. **[En]** trayectoria.

[...]



6)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 70-71):

[El cansancio. De nuevo, el cansancio. El esfuerzo por sobrevivir. Reiterado.

Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro.

Elegir quedar. Consecuentemente: toda nube lleva una trayectoria. Asumir la trayectoria. Imposible barrer todo siempre. Está el cansancio.

Aunque también el cansancio de las trayectorias. De ver pasar las nubes. También ese cansancio.

Entonces, por un momento, ahora. Sin voluntad. Y casi está bien. Hasta pensar el estar bien. Convertir en nube el estar bien. Trayectoria.]

Sopesar. Sentir. Sentirse. Entonces el cansancio. El de sentirse. Otra vez. **[Entonces]** 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.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 27):

## 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.



7)

➤ En *Husos* (capítulo 2, p. 26):

En superficie. Para sobrevivir. Para seguir viviendo sobre. Aún.

Porque abajo no. Y en el dentro no hay. Abajo es dolor. Aún.

Abajo no llora. El llanto es el límite entre arriba y abajo. Abajo, atónito, dice lágrima y no entiende. Es más. Más que lágrima. Llanto detenido. Por la caída. Oblicua.

[Y aún] el rito. [El rito de la mano que a tientas describe, se describe, en el círculo. Que vuelve a decirse, se dice en el mí y se conmueve, en el decirse se conmueve, hacia el trazo, en el trazo.

Y al trazar] conduce al mí más abajo del abajo, en el dentro donde a veces se detiene

todo

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 29-30):

## AÚN

En superficie.  
Para sobrevivir.  
Para seguir viviendo sobre.  
Aún.

Porque abajo no.  
Y en el dentro no hay.  
Abajo es dolor.  
Aún.

Abajo no llora.  
El llanto es el límite  
entre arriba y abajo.  
Abajo, atónito,  
dice lágrima y  
no entiende. Es más.

Más que lágrima. Llanto  
detenido.

Por la caída.  
Oblicua.

[Entonces] el rito.  
[La mano, a tientas con el óvalo.  
Y el mí vuelve a decirse  
en el trazo,  
conmovido.

Y el trazo]  
conduce al mí más  
abajo del abajo,  
en el dentro  
donde a veces se detiene  
  
todo



8)

➤ En *Husos* (capítulo 1, p. 9):

[Indefinidamente] [marcando ceros] en la nada. [Marcando nada] en un círculo. Apresada en el círculo[.] [Marcando] nada. [Ocupada] en el círculo. [Ocupándome]. En nada. En la nada -¿la nada?- una oquedad. [Ocupando] una oquedad. Una oquedad de sueño, la vigilia. [Una oquedad] entre sueño y sueño. Una oquedad ocupada, ocupándose en nada. La angustia es esa nada que de pronto florece[,] en la oquedad.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 31):

## EL CÍRCULO

[Trazar un cero] en la nada.  
[Indefinidamente.]  
[Trazar la nada] en un círculo.  
Apresada en el círculo [...] [trazando]  
nada. [Ocuparse] en el  
círculo. [Ocuparse].  
En nada. En la nada  
-¿la nada?- una oquedad.  
[Ocupar] una oquedad.  
Una oquedad de sueño, la vigilia.

[...] Entre sueño y sueño. Una oquedad  
ocupada, ocupándose  
en nada.

La angustia es esa nada  
que de pronto florece [...] **[...]**  
en la oquedad.



9)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 66-67):

Llegar a otro. Hacer historia **[entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente.]** En fechas señaladas**[, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperarse. Afianzarse.]**

**[La identidad no es frágil, simplemente es escurridiza. Como lo es cualquier idea. Para retenerla es preciso reconocerse. Por eso las repeticiones. Por eso los ciclos.]**

**[Las estaciones, primero:] [a]tender a las hojas [...] que vuelven a caer[, a la nieve, recuperar los sonidos, idénticos, o así parece en la memoria. Recuperar el pasado en el sonido. En él estoy. En él estamos. Entre todos. Un pueblo se hace recuperando gestos, al unísono.]**

**[Llego a otro para hacer gestos recuperables: historia. Otra historia. Para volver a decir yo. Aunque el mismo no. Decir yo como quien nace y empieza a “hacer” memoria. Almacenando impresiones. Con otro. Con el otro. Porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos. Al menos.]**

**[Endebles, en la desaparición posible del uno. Uno de los dos. Pueblo frágil.]**

**[E]ntredós, aspirar al sol. [Porque no penetran hasta aquí los rayos.] No hay sol[;] [h]ay tan sólo aspirar a haberlo. Si lo hubiese[, no habría el aspirar. [O] lo habría de otra carencia. [Porque] en el hay [...] [ya no puedo quedarme. ¿O sí puedo?]**

**[Limpiar los recuerdos, la memoria antigua.]** Para hacer mundo con el hay. Percibiendo el hay **[-¿hay?-]**. **[No,]** percibiendo lo que hay, sin **[que]** hay. Percibiendo el lo. Tampoco. Percibiendo apenas. **[Ni siquiera.]** En ello. Sin el ello. **[El ello vendrá después]**. Con **[la repetición.]** La nueva memoria. Con la tristeza también. La nueva tristeza.

[La atención curativa: a lo absolutamente nuevo. Atención que crea huellas en la memoria nueva. Documento en blanco. Irse: abrir documento nuevo. Vivir -¿vivir?- en documento nuevo: una contradicción.

La atención curativa: abstracción de la vida. Abs-tracción. La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente.]

Llegar a otro. Sin llegar a. Sin otro.

No apretar los dientes.

Soltar la presa. Sin.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 33-34):

### MÁS DE UNO

Llegar a otro. Hacer historia. **[Entre muchos. O entre dos. Cíclicamente.]** En fechas señaladas. [...]

**[Por la endeblez del uno.]**  
**[Hacer historia. Repetir.]**

**[A]tender a las hojas[,]**  
que vuelven a caer.]  
**[Estacionarse.**  
**Luego,]**

**[e]ntredós, aspirar al sol.**  
[...] No hay sol[.]

**[H]ay 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.]**

**[Desbrozar de recuerdos la memoria antigua.]** Para hacer mundo con el hay. Percibiendo el hay [...]. **[Mejor]** percibiendo lo que hay, sin **[el]** hay. Percibiendo el lo. Tampoco. Percibiendo apenas. [...]  
En ello. Sin el ello. **[Eso vendrá más tarde]**. Con [...] la nueva memoria. Con la tristeza también. La nueva tristeza.

[...]





10)

➤ En *Husos* (capítulo 4, p. 36-39):

En los bordes del sueño [abro] los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta[,] [o] le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad. La conciencia que es esa continuidad. **[Esa continuidad a la que llamamos conciencia. En fin, que se repite la sensación de continuarse algo ahí donde lo habíamos dejado.]**

[No abro los ojos y, sin estímulos externos, la mente] mira [adentro] [-][en] el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo[-] buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. [Más que nada a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa de ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría.

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 mejor 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. –Es una forma de decir. Todo

es una forma de decir. El decir es una forma-. En el huso del discurso. Donde la mente que dice yo, ahora, en la escritura se tensa recordando el despertar para poder decir el mí que no es, que no es nada antes de existir

en un tema. Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, a punto de perder la escritura, a punto de perderse, de perderme, pues sabe que de mí el yo se reconoce más que nada en este gesto que me dice y en él encuentra la casa que no tiene en superficie. -Pero la superficie no, ahora no, ahora no es tiempo de subir. Sino quedarse en el lugar, el no-lugar del observador que dice, que se dice, aunque en el huso también. ¿El huso? ¿Cuál es el huso del observador?

No. No tomar ahora ese desvío. Volver al tema.- Apenas despierta o ya despierta, la que indaga los temas en que quedar anclada, la que indaga, aquello que indaga, apenas una huella que consiente en ser huella, que consiente en decirse, que insiste, que persevera en el decir para no morir,] [p]ara

sobrevivir. -¿Sobrevivir? [¿Quién sobrevive? ¿Quién, qué es lo que ahora sobrevive?]-] Volver al tema. [Aquel tema en el que, más que en ningún otro, se reconoce. Cree reconocerse. De esos en los que algún órgano, alguna parte del cuerpo se expande, como cuando surten las lágrimas. Tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente -¿la mente?-, que algo se detenga en las imágenes. El tema, entonces, es imaginado (todos los temas son imaginados, pero éstos lo son especialmente) y, con las imágenes, se teje.] Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo

hace **[sólido]**, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo.]

[¿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.

Instalada en el umbral. Identificada con la voz que dice el umbral y la mano que lo escribe.

¿Retirarse? ¡No os engañéis! Dejad los ejercicios para los buscadores de paraísos. También ellos cumplen una función: sus escuelas son útiles para la memoria colectiva, conservan señales del umbral.]

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. **[Porque]** el mí contiene demasiadas lágrimas. Aunque. El lastre fuerza a abandonar **[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.

[¿Disolver el mí? ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? El decir es método. Sólo indica la pauta. Pautas. Unifica. En un punto.

¿Quién habrá de creerme? Soy tan sólida que apenas me sostengo en el umbral mientras escribo.

Así pues, volver al tema. El tema embebe al mí. Al mí que no es, o apenas una evanescencia (de otros temas), hasta que no lo embebe el tema. Y el tema, como todos los temas, es mantenido por la voluntad que le mí despliega mientras teje las imágenes.

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.

Y vuelvo al tejido intacto, en mis ocupaciones, vuelvo a encontrarlo allí donde lo dejé ayer, eso que llamamos ayer y no es sino la persistencias de las líneas en su modulación.

Y me encuentro creyendo en la alerta que me guía, una y otra vez, hacia el umbral. Y que se sirve de mí para desaprenderme.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 35-36):

## EL TEMA I

En los bordes del sueño **[abre]**  
los ojos. Sin abrirlos. Algo

despierta[.] [O] le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad. La conciencia que es esa continuidad. [...]

[Algo despierta y] mira [dentro] [(][...]el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo[),] buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. [...] [P]ara

sobrevivir. -¿Sobrevivir?

[Decidme, ¿quién o qué Sobrevive?-) Volver al tema.

[En el tema el mí se reconoce porque alguna parte suya es afectada y se conmueve. Como cuando las lágrimas. Por la imagen. A la mente le gustan las imágenes. Con ellas, teje.]

Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace [consistente]. [...] [...]

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 condensarse 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.

[...]



11)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 66-67):

[Llegar a otro. Hacer historia entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente. En fechas señaladas, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperarse. Afianzarse.

La identidad no es frágil, simplemente es escurridiza. Como lo es cualquier idea. Para retenerla es preciso reconocerse. Por eso las repeticiones. Por eso los ciclos.

Las estaciones, primero: atender a las hojas que vuelven a caer, a la nieve, recuperar los sonidos, idénticos, o así parece en la memoria. Recuperar el pasado en el sonido. En él estoy. En él estamos. Entre todos. Un pueblo se hace recuperando gestos, al unísono.

Llego a otro para hacer gestos recuperables: historia. Otra historia. Para volver a decir yo. Aunque el mismo no. Decir yo como quien nace y empieza a “hacer” memoria. Almacenando impresiones. Con otro. Con el otro. Porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos. Al menos.

Endebles, en la desaparición posible del uno. Uno de los dos. Pueblo frágil.

Entredós, aspirar al sol. Porque no penetran hasta aquí los rayos. No hay sol; hay tan sólo aspirar a haberlo. Si lo hubiese, no habría el aspirar. O lo habría de otra carencia. Porque en el hay ya no puedo quedarme. ¿O sí puedo?

Limpiar los recuerdos, la memoria antigua. Para hacer mundo con el hay. Percibiendo el hay -¿hay?-. No, percibiendo lo que hay, sin que hay. Percibiendo el lo. Tampoco. Percibiendo apenas. Ni siquiera. En ello. Sin el ello. El ello vendrá después. Con la repetición. La nueva memoria. Con la tristeza también. La nueva tristeza.

La atención curativa: a lo absolutamente nuevo. Atención que crea huellas en la memoria nueva. Documento en blanco. Irse: abrir documento nuevo. Vivir -¿vivir?- en documento nuevo: una contradicción.

**[La atención curativa: abstracción de la vida. Abs-tracción.] [...]** La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente.

[Llegar a otro. Sin llegar a. Sin otro.

No apretar los dientes.

Soltar la presa. Sin.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 37):

## ESTRATEGIAS

[...]

[...] **[Escribir]**. La escritura como abstracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato.  
La voluntad  
ausente.

[...]



12)

➤ En *Husos* (capítulo 4, p. 36-39):

[En los bordes del sueño abro los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta, o le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad. La conciencia que es esa continuidad. Esa continuidad a la que llamamos conciencia. En fin, que se repite la sensación de continuarse algo ahí donde lo habíamos dejado.

**[No abro los ojos y, sin estímulos externos, la mente] mira [adentro] [-en el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo-] buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. [Más que nada a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa de ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría.]**

**[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.]** –Es una forma de decir. Todo

es una forma, [...] de decir. **[El decir es una forma-. En el huso del discurso. Donde la mente que dice yo, ahora, en la escritura se tensa recordando el despertar para poder decir el mí que no es, que no es nada antes de existir**

**en un tema.]** Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, **[a punto de perder la escritura]**, a punto de perderse, de perderme, **[pues sabe que de mí el yo se reconoce más que nada en este gesto que me dice y en él encuentra la casa que no tiene en superficie.]** **[-][Pero]** la superficie no, ahora no, **[ahora]** no es tiempo de subir. **[Sino]** quedarse **[en el lugar, el no-lugar del observador que dice, que se dice, aunque en el huso también. ¿El huso? ¿Cuál es el huso del observador?]**

[...] No. No tomar ahora ese desvío. Volver al tema.[-] Apenas despierta o ya despierta, la que indaga los temas en que quedar anclada, la que indaga, **[aquello que indaga, apenas una huella que consiente en ser huella, que] consiente en decirse, que insiste, que persevera en el decir para no morir, para**

**sobrevivir.**] [-¿Sobrevivir? ¿Quién sobrevive? ¿Quién, qué es lo que ahora sobrevive?- Volver al tema. Aquel tema en el que, más que en ningún otro, se reconoce. Cree reconocerse. De esos en los que algún órgano, alguna parte del cuerpo se expande, como cuando surten las lágrimas. Tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente - ¿la mente?-, que algo se detenga en las imágenes. El tema, entonces, es imaginado (todos los temas son imaginados, pero éstos lo son especialmente) y, con las imágenes, se teje.] Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace sólido, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo.

¿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.

Instalada en el umbral. Identificada con la voz que dice el umbral y la mano que lo escribe.

¿Retirarse? ¡No os engañéis! Dejad los ejercicios para los buscadores de paraísos. También ellos cumplen una función: sus escuelas son útiles para la memoria colectiva, conservan señales del umbral.]

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. Porque el mí contiene demasiadas lágrimas. Aunque. El lastre fuerza a abandonar 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.

¿Disolver el mí? ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? El decir es método. Sólo indica la pauta. Pautas. Unifica. En un punto.

¿Quién habrá de creerme? Soy tan sólida que apenas me sostengo en el umbral mientras escribo.

Así pues, volver al tema. El tema embebe al mí. Al mí que no es, o apenas una evanescencia (de otros temas), hasta que no lo embebe el tema. Y el tema, como todos los temas, es mantenido por la voluntad que le mí despliega mientras teje las imágenes.

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.

Y vuelvo al tejido intacto, en mis ocupaciones, vuelvo a encontrarlo allí donde lo dejé ayer, eso que llamamos ayer y no es sino la persistencias de las líneas en su modulación.

Y me encuentro creyendo en la alerta que me guía, una y otra vez, hacia el umbral. Y que se sirve de mí para desaprenderme.]

- En *Hilos*: (“Poemas-husos”, p. 39-40):

## EL TEMA II

[...]

**[Despierta y] mira [dentro] [...]**

buscando algo  
en lo que anclarse. Un tema,  
busca un tema.

**[Para reconocerse.  
Para contar el mí  
en primera persona.  
Pero no todos sirven.]**

**[Así que va, despierta,]**

anclándose en un tema y luego  
en otro [...], agotándolos [...],  
hasta que encuentra alguno  
en el que el mí [...] **[se admite]**  
**[mejor]** que en ningún otro.

**[Y ahí se tensa, se condensa  
y vibrando se asimila  
al gesto que la invita a tenderse  
en la página.]** –Es una forma

de decir. Todo es una forma,  
**[escribo,]** de decir.[...]-Y ahora  
es la escritura el tema y ella,  
detenida, a punto de decirme,  
no se atreve, [...] a punto de perderse,  
de perderme, **[no encuentra  
el gesto que me dice y que restaura  
la casa en superficie.]**

**[([...])La superficie no, ahora no,  
[...] no es tiempo de subir. [Mejor] quedarse  
[en el lugar de la que observa,  
el no-lugar, el huso,  
¿el huso?]**

**[Dije huso en otra parte.]**

No, no tomar ahora ese desvío.  
Volver al tema.]] Apenas despierta o  
ya despierta, la que indaga los temas

en que quedar anclada, la que indaga,  
[y consiente en decirse,  
insiste finalmente en el decir  
y persevera  
para no acabar. Para  
sobrevivir.]

[...]



13)

➤ En *Husos* (capítulo 4, p. 40-41):

[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.] [...]

[Cada vez se hace más difícil el grito. Más débil.] [Hay cierta] condensación del hálito[,] [una] cierta condescendencia en lo irremediable. [No aún, pero después.] [...]  
[En el gesto.

Es preciso salvar la incomunicación. Para el hálito. Para prolongarlo. Aunque a veces también en compañía se condesciende. Por eso es preciso cuidar el gesto. Para no condescender. No aún. No hasta haberse des-integrado como la fina superficie de hielo apenas cuajado por el frío, cuando se pisa.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 41):

#### ESTRATEGIAS

[...] [Evitar las imágenes-dolor.  
Apartarlas.  
No abrir el abajo. Acudir  
en superficie.] [...] [Allí,

[el grito cada vez más débil.]  
[Una] condensación del hálito[.]  
[...] Cierta condescendencia en  
lo irremediable. [...] [No obstante,

[cuidar el gesto bajo el hielo.



**Salvar el hálito y prolongarlo.  
La lucidez es frágil].**



14)

➤ En *Husos* (capítulo 4, p. 36-39):

[En los bordes del sueño abro los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta, o le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad. La conciencia que es esa continuidad. Esa continuidad a la que llamamos conciencia. En fin, que se repite la sensación de continuarse algo ahí donde lo habíamos dejado.

No abro los ojos y, sin estímulos externos, la mente mira adentro -en el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo- buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. Más que nada a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa de ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de nos ser por ella, no existiría.

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. -Es una forma de decir. Todo

es una forma de decir. El decir es una forma-. En el huso del discurso. Donde la mente que dice yo, ahora, en la escritura se tensa recordando el despertar para poder decir el mí que no es, que no es nada antes de existir

en un tema. Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, a punto de perder la escritura, a punto de perderse, de perderme, pues sabe que de mí el yo se reconoce más que nada en este gesto que me dice y en él encuentra la casa que no tiene en superficie. -Pero la superficie no, ahora no, ahora no es tiempo de subir. Sino quedarse en el lugar, el no-lugar del observador que dice, que se dice, aunque en el huso también. ¿El huso? ¿Cuál es el huso del observador?

No. No tomar ahora ese desvío. Volver al tema.- Apenas despierta o ya despierta, la que indaga los temas en que quedar anclada, la que indaga, aquello que indaga, apenas una huella que consiente en ser huella, que consiente en decirse, que insiste, que persevera en el decir para no morir, para

sobrevivir. -¿Sobrevivir? ¿Quién sobrevive? ¿Quién, qué es lo que ahora sobrevive?- Volver al tema. Aquel tema en el que, más que en ningún otro, se reconoce. Cree reconocerse. De esos en los que algún órgano, alguna parte del cuerpo se expande,

como cuando surten las lágrimas. Tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente - ¿la mente?-, que algo se detenga en las imágenes. El tema, entonces, es imaginado (todos los temas son imaginados, pero éstos lo son especialmente) y, con las imágenes, se teje. Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace sólido, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo.

¿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.

Instalada en el umbral. Identificada con la voz que dice el umbral y la mano que lo escribe.

¿Retirarse? ¡No os engañéis! Dejad los ejercicios para los buscadores de paraísos. También ellos cumplen una función: sus escuelas son útiles para la memoria colectiva, conservan señales del umbral.

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. Porque el mí contiene demasiadas lágrimas. Aunque. El lastre fuerza a abandonar 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.

**[¿Disolver el mí?]** ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? El decir es [...] método. **[Sólo indica la pauta. Pautas.]** Unifica. En un punto. [...]

**[¿Quién habrá de creerme?]** **[Soy]** tan sólida que apenas me sostengo en el umbral mientras escribo.

Así pues, volver al tema. El tema embebe al mí. **Al mí que no es, o apenas una evanescencia (de otros temas), hasta que no lo embebe el tema. Y el tema, como todos los temas, es mantenido por la voluntad que le mí despliega mientras teje las imágenes.**

**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.

**[Y vuelvo al tejido intacto, en mis ocupaciones, vuelvo a encontrarlo allí donde lo dejé ayer, eso que llamamos ayer y no es sino la persistencias de las líneas en su modulación.]**

Y me encuentro creyendo en la alerta que me guía, una y otra vez, hacia el umbral. Y que se sirve de mí para desaprenderme.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 43-44):

### EL TEMA III

[...]

**[Disolver, alguien dice. Disolver el mí.]** -¿Quién disuelve?  
Un disolver, tal vez. ¿En el decir?

El decir es **[el]** método. **[...]**  
Unifica.  
En un punto.-

**[Yo soy  
mis imágenes.]**

**[...]** **[...]** Tan sólida que apenas me sostengo  
en el umbral mientras escribo.  
Así pues,

volver al tema. El tema embebe  
al mí **[que se despliega imaginando]**

**y]** no **[acierta]** a decir. O no  
acierta el decir diciéndose **[...]** al  
margen **[del]** mí.**[...]** Al margen  
de mí, balbuceo.

**[Por lo que vuelvo al telar y  
sigo confeccionando el tejido  
que me dice y me asegura que ayer  
y hoy se continúan  
en el rojo perfidia y un báltico  
que nunca recorrí]**

**y** me encuentro cayendo en la alerta  
que me guía, una y otra vez, hacia el  
umbral. Y que se sirve de mí para  
desaprenderme.



15)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p.71):

[Lo] irremediable. [Escribo] [lo] irremediable. Buscando remedio. Con esa intención. Pero lo irremediable no es remediable.

O sólo mientras [lo escribo]. La palabra irremediable no es lo irremediable. Aunque, una vez escrita, sea irremediable. [Así que escribo] remediable. [Y] lo es[,] mientras [lo escribo].

Después, caer al dentro. Donde lo irremediable[. **La imagen. Una de ellas. Hace tiempo, cada vez más tiempo. Así que no se renueva. Nunca lo hará. Lo irremediable, entonces,**] paraliza.

[Las manos, sólo las manos encuentran un gesto. Apretarse una dentro de la otra, otra dentro de una. Y entonces, a sacudidas, entrever que hay algo más terrible aún que la culpa y que la culpa encubre: la enorme, vertiginosa tristeza.

La conciencia de lo irremediable. Bienaventurado aquel que, ofuscado en la culpa, acierta a eludir la tristeza del abismo.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p 45):

#### LO IRREMEDIABLE I

[...] Irremediable.  
[Escribir] [...] irremediable.  
Buscando remedio.  
Con esa intención. Pero lo  
irremediable no es remediable.

O sólo mientras [se escribe]. La  
palabra irremediable no es lo  
irremediable. Aunque, una vez  
escrita, sea irremediable. [Así  
pues, escribir] remediable. [...] Lo es [...]  
mientras [se escribe].

Después, caer al dentro. Donde  
lo irremediable [...]

paraliza.

[...]



16)

➤ En *Husos* (capítulo 4, p. 42-44):

**[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.]

**[Cuelgo las imágenes en la pared. Formando galería. Las despojo del yo, una a una.]** El yo que el tema conlleva[,] que la mente requiere. [...] O no hay mente[;] sólo imágenes o temas que se ofrecen para [ser tema]. Se ofrecen mendigando un yo, como soporte. **[Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia. Y quieren existir. Quieren historiarse. O es el yo el que quiere existir y necesita ser contado. El yo que no es nada sin una historia, sin un hacer, sin acto.] [...]**

[La historia quiere una voluntad. Por eso atrae al yo por la mañana. Apenas despierto, lo atrae a esa historia que contiene los temas y a la que llama vida -¿llama? ¿quién llama?-. Atrae al yo porque necesita una voluntad y el yo es ante todo una voluntad. Una voluntad que se ocupa. En un tema. O en varios. El yo es una voluntad que ha de ocuparse para ser algo, para ser lo que llamamos yo -¿llamamos? ¿quiénes?]

El caso es [que desprendo] al yo [(*ahamkara*, así lo llaman los filósofos indios)] [del tema y cuelgo la imagen en la pared, formando galería con las demás.] Digo no me compete -¿digo?[...] ¿quién dice?-, al menos, me desprendo.

[Una a una. Segrega. Se segregan. Vienen de la memoria, unas, otras se construyen al momento (*phantasia*, decían los griegos: representación; *phantasmas*: imágenes). Se construyen, las nuevas, con fragmentos de las anteriores y un cierto consentimiento. Se hacen proyecto. Y el proyecto se enreda, generalmente, con los gestos cotidianos del despertar. Y se encauza, halla su cauce entre ellos: una llamada, un gesto algo diferente. La voluntad lo asume y el yo se siente más yo porque traza historia y la historia es más historia porque hay un tema que lo desarrolla. Más tarde, cuando alguien la cuente (pero ése será otro tema; necesita un yo que la cuente).]

**[El caso es que desprendo al yo –me desprendo- de todo aquello que se ofrece. Y lo llevo a donde estoy. Desprendido. Donde estoy es donde contemplo la galería. Sin implicarme. ¿O sí me implico? 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?]**

Entonces [...] [vuelvo] al gesto. [Al gesto pequeño], anodino. [Y] [me implico] en el gesto. [O es el gesto el que me implica. Porque no hay afecto. Sin afección el gesto se cumple. Y lo veo cumplirse.] Y, consciente de que miento, [acudo] al cuaderno. [...] [Me cumplo] [de nuevo] en la escritura.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 47-48):

#### 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<sup>[,]</sup> 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?<sup>[,]</sup> ¿quién  
dice?--; al menos, me desprendo.

[...]

**[Llevar al yo donde se está. -¿Se esta?-  
Desprendido.  
Para observar la galería. Sin  
implicarse. Imposible  
no implicarse] [...].** Entonces<sup>[,]</sup>

**[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.



17)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p.71):

[Lo irremediable. Escribo lo irremediable. Buscando remedio. Con esa intención. Pero lo irremediable no es remediable.

O sólo mientras lo escribo. La palabra irremediable no es lo irremediable. Aunque, una vez escrita, sea irremediable. Así que escribo remediable. Y lo es, mientras lo escribo.

Después, caer al dentro. Donde lo irremediable. La imagen. Una de ellas. Hace tiempo, cada vez más tiempo. Así que no se renueva. Nunca lo hará. Lo irremediable, entonces, paraliza.]

Las manos, sólo las manos encuentran un gesto[.] Apretarse una dentro de la otra, otra dentro de [...] una. [Y] entonces, a sacudidas, entrever [que hay] algo [más terrible aún que la culpa y que la culpa encubre: la enorme, vertiginosa tristeza.]

[La conciencia de lo irremediable. Bienaventurado aquel que, ofuscado en la culpa, acierta a eludir la tristeza del abismo.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 49):

## LO IRREMEDIABLE II

[...]

Las manos,  
sólo las  
manos encuentran  
un gesto[:] apretarse  
una  
dentro  
de la otra,  
otra  
dentro  
de [la] una.

[...]Entonces,

a sacudidas,  
entrever [...] **algo [tan denso  
y no menos  
terrible  
que la culpa,  
una  
vertiginosa  
tristeza que  
lo irremediable  
convoca.]**

[...]



18)

➤ En *Husos* (capítulo 7, p. 75):

Dime **[qué tengo que]** hacer. Las palabras se agolpan. Dime algo, dices, dice él, **[dices]**. A mí, me parece que no dejo de hablar. **[Sin embargo]**, cuando lo intento, **[...]** **[sólo oigo un gemido largo, el que arrastra el llanto.]** **[Hacia dentro o hacia fuera, la palabra sigue el mismo camino.]**

Dime lo que **[tengo que]** hacer. Llévame a donde me digan lo que **[tengo que]** de hacer. Sus ojos. Tus ojos -¿tus?[-¿ojos?]- **[ojos-lago, cálidos, ojos-aquí.]** Aquí, como los niños y los idiotas **[(pobres de mente, que no de espíritu). Aquí.]** Por eso tus ojos, para quedarme **[aquí][,]** para seguir aquí[,] para aguardar [...]. ¿[...] Qué? No importa. Para aguardar.

**[Un lugar que no es el dentro ni la superficie.]** **[Un lugar donde están]** los niños y los pobres de mente. Un aquí que se prolonga. **[Me agarro a tus ojos, sus ojos, para poder quedarme.]** Dime lo que **[tengo que]** hacer. Escribo porque tal vez no hablo. No me sueltas.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 51-52):

AQUÍ

Dime **[lo que he de]** hacer. Las palabras se agolpan. Dime algo, dices, dice él [...]. A mí, me parece



que no dejo de hablar. **[No obstante]**, cuando lo intento **[-dime, dice-]**, **[oigo como un gemido, tan sólo un gemido que arrastra el llanto.] [...]**

Dime lo que **[he de]** hacer. Llévame a donde me digan lo que **[he de]** hacer. Sus ojos. Tus ojos -¿tus?**[...]**- **[sí, cálidos ojos-lago, ojos-aquí.]** Aquí, como los niños y los idiotas **[...]**. Por eso tus ojos, para quedarme **[...][.]** Para seguir aquí **[.]** Para aguardar **[aquí]**. ¿**[Aguardar]** qué? No importa. Para aguardar.

**[Ni dentro ni en superficie.]**  
**[Aquí donde]** los niños y los pobres de mente. **[Un aquí que se prolonga en tus ojos sus ojos, para poder quedarme.]**  
Dime lo que **[he de]** hacer.  
Escribo

porque tal vez no hablo. No me sueltes.



19)

➤ En *Husos* (capítulo 6, p. 76-77):

Partir, quedar, querer**[...]** dejar de querer. Dime **[qué debo]** hacer. Rituales. Dime. No preguntes**[.]** Dispón. Dejar de querer. Sin respuestas. Sin voluntad. Para estar aquí **[cuando se trata de estar fuera]**. **[A veces, dentro. Pero con continuidad. La continuidad de una historia. Contada. Sus fechas, sus señales, para comprender. Comprender: enlace de datos. Unos delante, otros detrás: causas y efectos. Pocos elementos. Los que se tienen a mano. Los suficientes para contar, para hacer historia. Una historia. Cualquier historia. Comprender es tener juntos un principio, un desarrollo y un final. Silogística aplicada.]**

[Contar: calcular en los márgenes. Estrechos márgenes. Cómputos. En los márgenes, donde se consignan las cuentas. Los márgenes son el libro de cuentas. Cada cifra: el valor de un recuerdo, su impronta. Hay vidas que suman muy pocos números, imágenes

que forman anecdotario. Pero queda el infinito número de las cifras ocultas, la inefable cábala que toda vida entraña.]

- En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 53):

### DIME

Partir, quedar, querer[.] Dejar  
de querer. Dime **[lo que he de]** hacer.  
Rituales. Dime. No preguntes[,]  
dispón. Dejar de querer. Sin  
respuestas. Sin voluntad. Para estar  
aquí [...]. **[Más. Cuéntame una historia  
que no tenga final. Que no  
tenga principio. No preguntes,  
dispón. Partir, quedar, contar.  
No dejes de contar.**

**Dime qué fue de mí.]**

[...]



20)

- En *Husos* (capítulo 8, p. 79-80):

Volver a las palabras. Creer en ellas. **[Un poco: lo suficiente como para volver a la superficie y tomar aire. Sólo eso. Para luego poder aguantar de nuevo, en el fondo.]**

Volver a las palabras. Con voluntad de sentido. Boqueando. Pez en la orilla **[de los demás. De quienes creen en las palabras].**

Volver. Decir superficie. Escribirla. **[La palabra.] [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. Detente. 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.]

Se deslizan tus ojos por los caracteres impresos[.] [Hay] cierto placer en [esa] redundancia de lo escrito. [Paradójico placer, cuando lo escrito, en vez de consolidar la superficie, la horada.] Aproxímate, lector, mira [-¿mirar?-] por ese pequeño orificio. Adéntrate. Hay abismo -¿abismo?- hay vértigo. 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.

Entonces di Infinito. [...] Pronúncialo de nuevo [...] con voluntad de sentido. Como al principio del mundo [...]. [Para volver a la superficie. Para volver. Por un tiempo.] Para hacer el tiempo[.] Brevemente.

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 55-57):

#### EL PEZ

Volver a las palabras.  
Crear en ellas. [Poco. Sólo  
un poco. Lo bastante  
como para salir a flote y coger aire  
y así poder aguantar, luego,  
en el fondo.]

Volver a las palabras. Con  
voluntad de sentido.  
Boqueando. Pez en la orilla  
[común de los creyentes].

Volver. Decir superficie. Escribirla. [...]

[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.]  
He dicho superficie. Vuelve atrás.  
Detente. Piénsalo. Piénsatelo. He  
escrito la palabra palabra [y]  
estoy tratando de decirte algo  
que no acierta a decirse.[...] Entonces  
digo impotencia. Tú sabes lo que es  
la impotencia, [a buen seguro  
alguna vez la habrás sentido]. [...]Ahora  
te pido que despojes [la impotencia]

de la palabra que **[la nombra]**  
**[y]** te quedas **[sintiéndola tan sólo]**.  
**[¿Lo consigues?]**  
**[Tal vez no sea]** **[para ti,**  
**ahora,]** **[tiempo de impotencia]**. [...]

Se deslizan tus ojos por  
los caracteres impresos **[y]** **[sientes]**  
cierto placer en **[esta]** redundancia  
de lo escrito. **[Los óvalos te tientan.]**  
Aproxímate, lector, mira [...] por  
ese pequeño orificio. Adéntrate.  
Hay abismo -¿abismo?- hay vértigo.

Repite, entonces, conmigo Infinito.  
Di Infinito. **[Repítelo. No dejes  
de decirlo]**, hasta que pierda  
sentido la palabra infinito y  
te encuentres en el vértigo **[...][,]**  
desprovisto de pértiga.

Entonces di Infinito. **[Pronúncialo.]**  
Pronúncialo de nuevo,  
**[despacio,]** con voluntad de sentido.  
Como al principio del mundo **[o  
del poema.]**  
**[Para volver. En superficie  
por un tiempo.]**  
Para hacer el tiempo [...]

brevemente.



21)

➤ En *Husos* (capítulo 8, p. 86):

**[Sin asidero. De repente.]** Porque la mano se **[levantó]** del muslo. **[Allí donde  
descansaba.]** Se elevó volteándose[.] Palma hacia arriba, **[por un segundo]**. La mano.  
**[Asustada del aire que la sostiene. O no la sostiene apenas y vuelve. Vuelve al  
muslo, rápidamente.]**

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 59):

## SIN

[De repente, sin.] Porque  
la mano se [alejó] del muslo.[...]  
Se elevó volteándose[,] palma  
hacia arriba [...]. La mano.  
[Y el aire insoportable, hueco.  
Sujeción imposible. El muslo,  
querencia adivinada en el envés.  
Regresar. ¿Invertir? Los dedos,  
un gesto -¿gesto?- un gemido, tal  
vez. ¿Cómo? Arriba, frío. Abajo,  
peor.  
El cuello, sí, ahí  
el cansancio.  
La mano  
en el muslo, por fin,  
sin saber cómo.]



22)

- En *Husos* (capítulo 8, p. 86):

[Vivir: dormir. Vivir para dormir y soñar sin hambre.]

Vivir acuclillada. Las rodillas pegadas al mentón[.] [Porque, por mucho que lo **intente**], los rayos del sol no regeneran a los muertos.

- En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 61):

## Y TAMBIÉN

[...]

Vivir acuclillada. Las rodillas  
pegadas al mentón[:]

[por intensos que sean],  
los rayos del sol  
no regeneran a los muertos.



23)

➤ En *Husos* (capítulo 8, p. 86-87):

Bajo la mugre que **[cubre las paredes]** de mi mente -¿mente?-. **[Ya sé: no la hay.]**  
Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento -¿entendimiento?-. Bajo la mugre. Capas.  
Lo vivido. **[Imágenes. Superpuestas.]** Enguatando el sentir. [...] **[Bajo ello, aún, la nostalgia.]**

**[Nostalgia: imágenes cargadas. Imágenes en las que la impresión se recupera.]**  
Digo nostalgia **[cuando recupero el sonido de arenisca en los cristales que alcanza, al amanecer, el primer rayo de sol. Cf.]** Escribo **[Cf.]** Algo miente[.] **[No sé si]** la escritura o el recuerdo de lo escrito. [...]

**[Lo escrito recupera la imagen. Recuperar lo escrito para la imagen. Y que la sensación se prolongue sin transformarse. Puede perderse.]** No insistir en las imágenes: se deforman. **[Y]** la nostalgia se evapora. Con ella, algo se destruye.

[Queda lo por venir. Aunque sólo en la mente -¿mente?-, quiero decir en la idea que anticipa. La idea no. No hay. Sólo hay imagen. Imagen verbal. Imagen de la palabra escrita. Como el infinito. Imposible, la imagen de infinito. Salvo la imagen (metáfora) de algo que disminuye hasta perderse de vista. Sólo la disminución. Finita. Como la muerte. Imposible imaginarla.

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.

Cuidar sus des-apariciones. Con nostalgia. Los muertos que llevamos dentro. Como mugre. Sensación que obstaculiza el rayo de sol en Damasco. Cf. Al amanecer. Cf. El rayo protector. Por su reiteración. Por su imperiosa llamada a la vida, la de los otros, allí, la de todos los que se afanan, abajo, en la ciudad. Entonces, escribo arenisca. Escribo de siete a siete y media crujen las ventanas. Escribo un crujir de arenisca, como si el cristal fuese a deshacerse en partículas. Escribo el sol traspasa con violencia la ranura minúscula entra la pared y la cortina y me fuerza a levantarme. Escribo el olor de Damasco...

Y se abre, el color amarillo. Más abajo del mí, sosteniéndolo, el crujir de arenisca, amarillo.]

➤ En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 63-64):

Cf.

Bajo la mugre que **[tapiza la superficie]** de mi mente -¿mente? [...]

Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento -¿entendimiento?

Bajo la mugre. Capas. Lo vivido. **[Superpuestas. Imágenes.]**  
Enguatando el sentir. **[Confundiéndolo.][...]**

**[...]** Digo nostalgia **[y cruje arenisca en los cristales de Damasco. Digo nostalgia y amanece. Cf. En Damasco. Una daga de sol, atravesando la cortina mal cerrada. 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.]**

**[...]** No insistir en las imágenes: se deforman. **[...]** La nostalgia se evapora. Con ella, algo se destruye.  
**[...]**



24)

➤ En *Husos* (capítulo 8, p. 86-87):

[Bajo la mugre que cubre las paredes de mi mente -¿mente?-. Ya sé: no la hay. Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento -¿entendimiento?-. Bajo la mugre. Capas. Lo vivido. Imágenes. Superpuestas. Enguatando el sentir. Bajo ello, aún, la nostalgia.

Nostalgia: imágenes cargadas. Imágenes en las que la impresión se recupera. Digo nostalgia cuando recupero el sonido de arenisca en los cristales que alcanza, al amanecer, el primer rayo de sol. Cf. Escribo Cf. Algo miento. No sé si la escritura o el recuerdo de lo escrito.

Lo escrito recupera la imagen. Recuperar lo escrito para la imagen. Y que la sensación se prolongue sin transformarse. Puede perderse. No insistir en las imágenes: se deforman. Y la nostalgia se evapora. Con ella, algo se destruye.

Queda lo por venir. Aunque sólo en la mente -¿mente?-, quiero decir en la idea que anticipa. La idea no. No hay. Sólo hay imagen. Imagen verbal. Imagen de la palabra escrita. Como el infinito. Imposible, la imagen de infinito. Salvo la imagen (metáfora) de algo que disminuye hasta perderse de vista. Sólo la disminución. Finita. Como la muerte. Imposible imaginarla.

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.]

**[Cuidar sus desapariciones. Con nostalgia.] [...]** Los muertos que llevamos dentro[.] **[Como mugre][.] [Sensación]** que obstaculiza el rayo de sol en Damasco[.] **[Cf.]** Al amanecer. **[Cf.]** El rayo protector. Por su reiteración. Por su imperiosa llamada a la vida, la de **[los]** otros, **[allí, la de todos los que]** se afanan, abajo, en la ciudad. Entonces, **[escribo]** arenisca. Escribo de siete a siete y media crujen las ventanas. Escribo un crujir de arenisca, como si el cristal fuese a deshacerse en partículas. Escribo **[un rayo de sol]** traspasa con violencia la ranura **[minúscula entra la pared y la cortina]** y me **[fuerza]** a levantarme. **[...]** Escribo el olor de Damasco**[...]**

Y se abre, el color amarillo. **[Más abajo del mí]**, sosteniéndolo, el crujir de arenisca, amarillo.

- En *Hilos* (“Poemas-husos”, p. 65-66):

## DAMASCO

[...]

**[...] [Dentro, se escurre el tiempo. No, el tiempo, no. Un escurrir tal vez.]**

Los muertos que llevamos dentro [...]

**[como ácido o mugre] [...]** que

obstaculiza el rayo de sol

en Damasco[,] **[...] al amanecer. [...]**

El rayo protector. Por su

reiteración. Por su imperiosa

llamada a la vida, la de **[...] otros,**

**[la de tantos, los otros que]** se afanan  
abajo, en la ciudad.

Entonces, **[digo]** arenisca. Escribo

de siete a siete y media crujen

las ventanas. Escribo un crujir



de arenisca, como si el cristal  
fuese a deshacerse en partículas.  
Escribo [el sol] traspasa con violencia  
la ranura [...] y me [obliga] a levantarme.  
[Lo escribo como aquella  
otra vez, nuevamente] escribo  
el olor de Damasco [...] y se abre,  
el color amarillo.  
[Bajo el mí], sosteniéndolo,  
el crujir de arenisca, amarillo.



## 2.2. Deslizamientos en una membrana

Hasta aquí el cotejo de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*. Siguiendo el índice tipológico de diferencias, me dispongo a ofrecer un comentario de los casos más singulares para desentrañar el significado íntimo del fenómeno que la escritura acomete entre este diario y este poemario de Chantal Maillard.

En primer lugar, y por lo que respecta a las divergencias de ortotipografía, en general los poemas de *Hilos* suplen los signos de puntuación por la disposición formal que ofrece el verso, de modo que el ritmo y el sentido que imprimen estas marcas a la escritura están reemplazadas, en la versión poemática, por un recurso estructural con repercusiones espaciales y visuales. Como ejemplo, remito al poema “El círculo” (p. 417-418)<sup>85</sup>.

Con todo, las modificaciones ortotipográficas revierten una implicación más interesante cuando suponen un cambio en la puntuación. El trueque más extendido es el que consiste en sustituir las comas de un fragmento de *Husos* por puntos en la secuencia reelaborativa de *Hilos*. En el cuaderno, encontramos (p. 435):

Por eso tus ojos, para quedarme aquí, para seguir aquí, para aguardar.

---

<sup>85</sup> A partir de este momento, salvo cuando indique lo contrario, las referencias a páginas remiten siempre a la parte del cotejo textual de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* de este mismo capítulo.

Y en el poemario (pp. 435-436):

[...] Por eso tus ojos,  
para quedarme. Para  
seguir aquí. Para aguardar  
aquí.

La composición sintagmática, en el poema, se fragmenta desarticulándose en expresiones depuradas, sincopadas, resueltas en un ritmo marcado por la exasperación de la rotura melódica. Este tipo de variaciones son muy frecuentes en el poemario y constituyen uno de los cambios fundamentales que retuercen e inflexionan el lenguaje en ruinas de *Hilos* con respecto al de *Husos*.

En segundo lugar, surgen los casos que he llamado de inclusiones y/o exclusiones. A diferencia de los ejemplos que se vieron en los *otros* trasvases, en los que se traman entre *Husos* e *Hilos*, se descubren variantes significativas ya que comprometen un guiño metadiscursivo. A esta frase del diario (p. 438):

Como al principio del mundo.

se añade esta otra apostilla en el poema “El pez” de *Hilos* (p. 439):

Como al principio del mundo o  
del poema.

Debido a la conjunción disyuntiva, la alusión autorreferencial a la escritura tiene como consecuencia un efecto comparativo: como si el “mundo” fuera un “poema”, como si el “poema” fuera un “mundo”. Se establece una relación tensional metafórica entre ellos por la que se entiende el poema como un mundo creado y el mundo como un poema, es decir, como un objeto que hay que interpretar desde coordenadas artísticas. Una mera variación inclusiva condensa el sentido de una declaración estética y ética.

En ocasiones, algunas inclusiones y/o exclusiones encubren otra referencia metadiscursiva todavía más intrépida, que consiste en aludir al propio proceso reelaborativo al que está siendo sometida la escritura. En el poema “Cf”, escribe Maillard (p. 442):

[...] Algo miente,

la escritura o el recuerdo  
de lo escrito. **Esta vez, de la prosa  
al poema, por partida doble.**

Esta aparente confesión y advertencia al lector acerca del juego de desdoblamiento escriturario –y del consecuente doble juego de lectura que exige– esconde, sin embargo, una fiera ironía, porque, el fragmento de *Husos* de las páginas 86 y 87 que motiva esta reelaboración poemática es, a su vez, una reelaboración de otro fragmento del diario, el de la página 17 (estudié este caso de reescritura en el primer capítulo; remito a las pp. 115-116 de este trabajo). El trasvase, por tanto, aquí, no se produce *por partida doble*, sino por partida triple: de la prosa (de la p. 17) a la prosa (de la p. 86-87) de *Husos*, y luego, sí, *de la prosa al poema*. Así pues, mientras en el fragmento de *Husos* (p. 86-87), la expresión “el recuerdo de lo escrito” se refiere, sin duda, a lo escrito en la página 17 del cuaderno, en *Hilos*, “el recuerdo de lo escrito” se convierte en la expresión de una pura ambigüedad o en el signo de una multi-referencialidad: ¿a qué se refiere: a *lo escrito* en la página 86 y 87 de *Husos*, o a *lo escrito* en la página 17 del diario?

En “Damasco” –poema compuesto a partir del mismo fragmento que se reelabora en el poema “Cf”– encontramos una situación de inclusión sintagmática idéntica. Maillard, en la versión poética, añade estos versos:

Lo escribo como aquella  
otra vez, nuevamente

“Aquella otra vez” apunta a la escritura de *Husos* (eso es seguro), pero ¿a cuál de *las otras veces* del cuaderno señala “aquella otra vez”: a *la vez* del fragmento que abarca las páginas 86 y 87, o a *la vez* de la página 17?, ¿a cuál de estos dos momentos de la escritura prosística alude la expresión que se incluye en la reescritura poemática? A las dos. “Aquella otra vez” funciona como una referencia sin referente fijo o cuyo referente está postergado. Su significado es condicional, circunstancial, pragmático, funcional, metafórico: (se) difiere según la situación ilocutiva desde la que lo abordemos, depende del contexto, y “un contexto no es nunca absolutamente determinable, [...] no está nunca asegurada o saturada su determinación” (Derrida, 1998: 351), de modo que esta doble posibilidad referencial que sugiere la expresión incluida en el poema de *Hilos* pone en evidencia una concepción de lenguaje:

A causa de su iterabilidad esencial, siempre podemos tomar un sintagma escrito fuera del encadenamiento en el que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento [...]. Podemos, llegado el caso, reconocerle otras inscribiéndolo o injertándolo en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él. (Derrida, 1998: 358)

Si bien el contexto determina el sentido (circunstancial) de un signo lingüístico, su capacidad de repetición en otros contextos impide que jamás puedan detenerse ni los contextos en los que este signo puede producirse ni, en consecuencia, los significados que se le podrán atribuir. Y así sucede entre las secuencias reelaboradas de la página 17 y las páginas 86 y 87 de *Husos*: al introducir motivos lingüísticos similares en cadenas o situaciones comunicativas distintas, éstos siguen funcionando pero alteran su sentido. La expresión *hueca* “aquella otra vez” del poema de *Hilos* no señala a ningún referente concreto sino a esta característica del lenguaje que Derrida concentra en las citas transcritas, esto es, la relación entre la iteración y la recontextualización de las expresiones lingüísticas en la construcción de su sentido, ideas puestas a flor de escritura en el conjunto de las reelaboraciones.

Entre los poemas de *Hilos* se encuentran otros casos de referencias con referente en cadena postergada, pero estos otros ejemplos ya no se deben a la inclusión y/o exclusión de elementos (como los anteriores estudiados) sino al espejeo infinito que despliega el proceso de reescritura. En el poema “Hilos”, se lee (p. 409):

–¿Quedar?– Permanecer. Ya dije  
permanecer. Ya pregunté.

Y estos versos provienen de esta secuencia narrativa (p. 408):

Quedar –¿quedar?–: permanecer. Ya dije permanecer. Ya pregunté.

La expresión “ya pregunté”, idéntica en una y otra situación textual, no significa lo mismo en cada una de ellas o, más bien, referencia objetos lingüísticos distintos. En el caso del fragmento en prosa, la expresión “ya pregunté” hace alusión al inicio de ese mismo cuadro narrativo de *Husos*, en concreto, a estas palabras:

Permanece –¿permanecer?– la carne herida. Hay cicatriz.

Cuando algunos párrafos más tarde, la voz de la escritura dice: “permanecer. Ya dije permanecer. *Ya pregunté*”, es evidente que se refiere a la pregunta que abría el texto. Ahora bien, en el caso poético, no está tan claro a qué hace referencia: ¿a la pregunta que se inscribe al inicio del poema, es decir, a estos versos?:

Permanece –¿permanecer?– la carne  
herida. Hay cicatriz.

O, ¿quizá a esta misma –¿es de veras la misma?– pregunta pero en su cauce prosístico del cuaderno? En *Husos*, la expresión “ya pregunté” señala el principio del fragmento; en *Hilos*, el principio del poema y el del fragmento de *Husos*, simultáneamente. De este modo, una construcción lingüística exacta varía de sentido al variar de contexto textual: *dice* (gráficamente) lo mismo, pero no *dice* (semánticamente) lo mismo.

En “El tema II”, se produce otra situación de multicita. Ésta es la primera estrofa del poema (p. 426):

Despierta y mira dentro  
buscando algo  
en lo que anclarse. Un tema,  
busca un tema.  
Para reconocerse.  
Para contar el mí  
en primera persona.  
Pero no todos sirven.

Estos versos recién transcritos de “El tema II” discurren en resonancia con los de la segunda estrofa de “El tema I” (p. 422):

Algo despierta y mira dentro  
(el dentro de la superficie, que  
no es un dentro sino un debajo, como  
el forro de un abrigo), buscando algo  
en lo que anclarse. Un tema, busca  
un tema.

Y es que ambas estrofas son reelaboraciones de este fragmento de *Husos* (p. 420):

No abro los ojos y, sin estímulos externos, la mente mira adentro –en el dentro de la superficie, que no es un dentro sino un debajo, como el forro de un abrigo– buscando algo en lo que anclarse. Un tema, busca un tema. Más que nada a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa de ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría.

La reelaboración que se produce en “El tema II” prescinde de unas líneas que aparecen entre guiones en el cuaderno y reescribe íntegramente la última parte. En “El tema I”, esta última sección se elide y se conserva la frase entre guiones. Pese a estos cambios, ambas estrofas versionan el mismo fragmento del diario. Esta particular anomalía duplicativa en el proceso de reelaboración permite entender, desde la perspectiva de lectura que ofrece *Hilos*, que la estrofa de “El tema II” es una cita de la estrofa de “El tema I” y también del fragmento de *Husos* del cual ambas son versiones. Una cita de una cita o una reescritura de una reescritura: reescritura al cuadrado. Pérdida del original: difuminado del *origen* en la textualidad de expresiones-marca, de huellas-palabra.

Este desplazamiento infinito del origen, que señala finalmente la ausencia de origen, nos lleva de nuevo a un pensador indio que fue mencionado en el segundo capítulo a propósito de la deconstrucción del sujeto: Nāgārjuna (remito a las páginas 330-334 de esta investigación). La propuesta budista del pensador, la *vía media*, traslada el foco de estudio de la metafísica a la lógica y de ahí que la relacionalidad de los fenómenos se advierta, en definitiva, como relacionalidad lingüística. Nāgārjuna considera que todas las cosas están vacías, es decir, que la esencia de las cosas no es algo autónomo y cerrado sino las constantes relaciones que van teniendo entre ellas. Ser es siempre ser con otros y en otros, algo mutable, cambiante, transformativo y abierto. Si las cosas son vacías en este sentido, ¿cómo no van a serlo las palabras que sirven para referirse a ellas? Del vacío de las cosas al vacío de las palabras que las nombran el puente que media es muy estrecho. Las implicaciones de este trasvase se pueden resumir en una relativización absoluta de los significados atribuidos a los términos, como era relativa y condicional la esencia de los hechos. El sentido depende entonces del contexto, de la relación que establece un término con los otros que lo acompañan. De este modo, las palabras están abiertas semánticamente a las modificaciones que la disposición contextual les aporta.

Si las piezas gramaticales adquieren significado por sus movimientos relacionales, no se puede considerar a dichas piezas conceptos cerrados, con un sentido predeterminado e inamovible, sino *conceptos abiertos o metáforas*. Un *lenguaje metafórico* no recurre a la metáfora como figura retórica ornamental; por el contrario, ella constituye la operación hermenéutica que levanta su aparato gramatical, léxico y sintáctico. El lenguaje (como sistema) funciona al modo en que lo hace el tropo de la metáfora. De esta manera, la lógica *madhyamaka* de Nāgārjuna se anticipa a las teorías sobre el lenguaje que la filosofía y la crítica literaria posmodernas han propuesto siglos más tarde.

El lenguaje de las reescrituras es eminentemente metafórico. Las reelaboraciones demuestran cómo una misma pieza lingüística adquiere un significado distinto de la prosa al poema o del poema a la prosa. Las mismas palabras hacen referencia a contenidos distintos, como hemos visto con algunas secuencias analizadas. Dichas palabras entonces son metáforas, es decir, conceptos abiertos, significantes que se cargan de significado en cada recontextualización, sin terminar nunca de sucederse nuevos escenarios ni de poder hallar jamás un principio de la cadena.

En cuanto a la tercera tipología de diferencias, la que se ocupa de las paráfrasis, propongo como ejemplo aglutinador éste que se produce entre la versión poemática “Aún” y su homónimo prosístico. En el diario, leemos (p. 416):

El rito de la mano que a tientas describe, se describe, en el círculo. Que vuelve a decirse, se dice en el mí y se conmueve, en el decirse se conmueve, hacia el trazo, en el trazo.  
Y al trazar conduce al mí más abajo del abajo.

Y en el poema (p. 417):

La mano, a tientas con el óvalo.  
Y el mí vuelve a decirse  
en el trazo,  
conmovido.

Y el trazo  
conduce al mí más  
abajo del abajo.

En este –aparente– juego de parafraseo, se producen, sin embargo, modificaciones decisivas. En el fragmento de *Husos*, toda la secuencia mantiene el mismo sujeto de

enunciado: “el rito de la mano”, es decir, el acto de escritura. En el poema de *Hilos*, esta estabilidad del foco de acción se esquirla. Se agrieta, incluso, la acción, que sufre reducciones en su expresión.

En el primer verso, por ejemplo, acontece una elipsis verbal. Las formas “describe” y “se describe” de *Husos* se eliminan y a cambio asoma la marca de la ausencia: la coma. Con todo, en este primer verso podemos suponer que el sujeto, el artífice de la acción (aunque la acción esté elidida) es “la mano”. Pero ya en el segundo verso varía. Como resultado o efecto performativo de la acción (borrada) que se describe (elidiéndola) en el primer verso, el “mí” surge como actor del enunciado. El “mí”... ¿seguro? *El mí vuelve a decirse en el trazo*. ¿El mí dice, se dice, o es el trazo, en el trazo, en el trazo que hace el trazo donde el mí se dice, es dicho? El pronombre reflexivo y el infinitivo inyectan la ambigüedad: ¿*se* (dice) o *es* (dicho)?

Desde mi punto de vista, este verso se puede interpretar tanto en clave activa como pasiva, es decir, entendiendo que el mí se dice a sí mismo en el trazo que hace, o que el mí es dicho por el trazo y en el trazo. No en vano en la siguiente estrofa, la acción proviene precisamente de “el trazo” (*el trazo conduce al mí*), siendo el “mí” su objeto de acción. ¿O quizá es el lugar hacia donde apunta la acción? ¿A quién conduce, entonces, el trazo? Sujeto *hueco*: sujeto-caja de resonancia de acciones que suceden.

El poema “Aún”, en definitiva, desencadena con respecto al fragmento de *Husos* una batería de preguntas en las que el sujeto se hace añicos. A la cuestión: ¿hace algo la mano?, se responde, socavando la grieta: pero, ¿quién hace el trazo donde el mí se dice?, ¿a quién conduce el trazo? Y es que la alternancia de –presuntos– sujetos en esta reescritura poemática produce un efecto curioso. En primer lugar, surge un sujeto sin acción: *la mano, a tientas con el óvalo*; en segundo lugar, una acción sin sujeto evidente: *el mí vuelve a decirse en el trazo*; y finalmente, un sujeto sin objeto, esto es, sin saber dónde aplicar su acción: *el trazo conduce al mí*. La alternancia delata la multi-referencialidad, la postergación, el hueco, la huella, la marca de algo que no está: si varios signos lingüísticos se alzan investidos con la banda de sujeto, ninguno de ellos lo es. Se deconstruye así su concepto. Aunque en el fragmento de *Husos* el sujeto enunciativo es la propia escritura y con ello, de algún modo, ya se sugiere la ausencia de sujeto y la presencia de lenguaje, en *Hilos*, sin embargo, el sujeto –su concepto– se diluye, se neutraliza, desaparece en el discurrir del lenguaje. En el poema de *Hilos*, no es que la *ontología* del sujeto sea cuestionada, como sucede en el fragmento de *Husos* al proponer que su función la realice el magma escriturario, es que el magma de la



escritura absorbe dicho concepto ante nuestros ojos de lectores. El sujeto no es la escritura, la escritura se lo traga. Se invalida la dicotomía.

En la tipología de diferencias que llamé “alteraciones en el orden de expresiones”, ninguna de las que se producen condensan un interés lingüístico o semántico remarcable, de modo que me limito a remitir a dos de sus ejemplos: uno de ellos se produce entre el poema “Sin” y el fragmento en prosa que motiva su reelaboración (pp. 409-410); el otro, entre el poema “El pánico” y su homónimo diarístico (pp. 411-413).

Precisamente es en “El pánico” donde se encuentra uno de los casos más sugestivos de expresiones sinónimas, o más exactamente, que pueden entenderse como tales (y es que el cuadro tipológico de diferencias que propongo –ya lo dije y no es conveniente olvidarlo– articula una interpretación subjetiva: mi lectura de las reescrituras; así pues, más que *ser* expresiones sinónimas –o paráfrasis o inclusiones y/o exclusiones o variaciones ortotipográficas, etc.– *las entiendo así*). En los versos de la última parte, se puede leer (p. 413):

[...] Ocurre al menos  
la **historia** como si algo ocurriese.

Por su parte, la versión narrativa dice (p. 411):

Al menos ocurre la **escritura** como si algo ocurriese.

Como en uno de los casos de inclusión y/o exclusión que estudié hace algunas páginas, también aquí se produce una relación metafórica entre ambos términos. Considerar que “historia” y “escritura” funcionan como –presumibles– sinónimos tiene consecuencias semánticas rotundas: la “escritura” se *historializa* y la “historia” se *escrituriza*: la escritura cuenta una historia y la historia escribe un cuento: ambas se conciben como estrategias de relato para la supervivencia. Pero aún hay más. Diría que en esta tensión sinonímica y en el sentido de su operación metafórica se condensa el tránsito que la escritura recorre de *Husos* a *Hilos*. Porque si en el cuaderno la escritura se *historializa*, es decir, la escritura (del sujeto) procura ser como una historia (su historia, historia del sujeto aunque deshistoriada, fragmentada), en el poemario esta misma historia se *escrituriza*, advierte que la única historia posible no es la del sujeto sino la de la escritura, la del lenguaje. Las repeticiones lingüísticas que acontecen en

*Hilos*, entre sus poemas y con respecto a los fragmentos del diario, son la historia del sujeto restituido al acontecimiento del lenguaje. Las (casi) repeticiones suplen, por tanto, la ausencia de historia del sujeto, la ausencia, en definitiva, de sujeto. Representan las líneas argumentales (históricas) de su desaparición.

En cuanto a las variaciones, versiones y alteraciones fuertes, éste constituye sin duda el grupo de modificaciones más extendido entre las reelaboraciones y, además, presenta grados distintos. A veces, se trata de una reescritura íntegra. Por ejemplo, este fragmento de *Husos* (p. 439):

Asustada del aire que la sostiene. O no la sostiene apenas y vuelve. Vuelve al muslo, rápidamente.

se convierte en estos versos en el poema “Sin” (el segundo que lleva este título, p. 440):

Y el aire insoportable, hueco.  
Sujeción imposible. El muslo,  
querencia adivinada en el envés.  
Regresar. ¿Invertir? Los dedos,  
un gesto -¿gesto?- un gemido, tal  
vez. ¿Cómo? Arriba, frío. Abajo,  
peor.

El cuello, sí, ahí  
el cansancio.

La mano  
en el muslo, por fin,  
sin saber cómo.

Otro caso de reelaboración íntegra se da entre esta frase del cuaderno (p. 438):

Paradójico placer, cuando lo escrito, en vez de consolidar la superficie, la horada.

y su versión poemática (p. 439):

[...] Los óvalos te tientan.

En ambos ejemplos, hay que hablar de variaciones completas, absolutas y transformadoras: muestra de dos escrituras distintas, si bien se apelan por el campo semántico y temático, así como por algunos guiños léxicos.

En otras ocasiones, se registran casos cuya reelaboración fuerte tiene como cometido el de una depuración de la escritura. Así, un párrafo narrativo como éste (p. 432):

Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia. Y quieren existir. Quieren historiarse. O es el yo el que quiere existir y necesita ser contado. El yo que no es nada sin una historia, sin un hacer, sin acto.

se adelgaza en su incursión poética (p. 433):

[...] 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.–

Con todo, las depuraciones más singulares y repetidas entre las reescrituras son las que atañen a la forma verbal, en concreto, las que convierten estructuras personales en expresiones impersonales, más exactamente en enunciados *desujetivizados*: *lenguajizados*. Éstos son algunos de los muchos ejemplos que he detectado.

En el fragmento de *Husos* que luego se versiona en el poema “El círculo” de *Hilos* (pp. 417-418), las expresiones “ocupada” y “ocupándome” se transforman, en dicho poema, en “ocuparse” y “ocupar”, respectivamente, de manera que en estas últimas desaparecen las marcas gramaticales que delatan al sujeto, eliminando así su presencia.

Otro caso idéntico es el que se presenta en “El tema IV” (pp. 432-434), donde la forma “abro” del fragmento en prosa que propicia el trasvase se convierte en “abre” en el poema.

También son modificaciones muy similares las que vemos en la cadena de infinitivos del poema “Estrategias” (el segundo de ellos, pp. 427-428) con respecto a los verbos conjugados de la secuencia narrativa del diario: “aparto” se convierte en “evitar”; “las aparto”, en “apartarlas”; “abro”, en “abrir”; y “acudo”, en “acudir”. En este mismo poema, se descubre otro ejemplo de depuración asombrosa. Esta frase del cuaderno:

**Hay** cierta condensación del hálito, **una** cierta condescendencia en lo irremediable.

se reescribe poemáticamente así:

Una condensación del hálito.  
Cierta condescendencia en  
lo irremediable.

Se elimina el verbo (aunque es una forma impersonal), así como el determinante (aunque es un indefinido). Por eso, considero que se produce un destilado aséptico severo: se depuran rasgos que ya denotaban una estructura impersonalizada, se mengua una secuencia a priori ya menguada.

Pero volvamos por un momento a los casos proliferantes de verbos *desujetivizados*. Un ejemplo curioso es el que se produce en “El tema IV”. Éste es el fragmento de *Husos* (p. 432):

Entonces **vuelvo** al gesto. Al gesto pequeño, anodino. Y **me implico** en el gesto. O es el gesto el que me implica. Porque no hay afecto. Sin afección el gesto se cumple. Y lo **veo** cumplirse. Y, consciente de que **miento**, **acudo** al cuaderno. **Me cumplo** de nuevo en la escritura.

Y ésta es la versión poemática (p. 433):

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.

Todas las formas verbales en primera persona del singular son trasvasadas a infinitivos, excepto una: “miento”. Ocurre también así en el poema “El punto”, donde todos los verbos aparecen bajo una estructura infinitiva menos, precisamente, la expresión “miento” (me referí a este caso en el primer capítulo, p. 129). Como entonces, esta fórmula sugiere un sentido desdoblado: mentir y mentar. El juego fónico y metafórico denuncia un efecto de lenguaje: que nombrar es mentir cuando se pronuncia en primera persona, que la subjetividad es un arma sincera pero que no conviene olvidar que se trata, al fin y al cabo, de la invención de otra institución, la del yo, que aunque más pequeña y más humilde es, con todo, una ficción de lenguaje.

A veces, la anulación gramatical del sujeto afecta a casos verbales que aluden explícitamente al gesto de la escritura. En “Lo irremediable I” (p. 431) se reelaboran

bajo las formas “escribir”, “se escribe”, “escribir” y “se escribe” los verbos “escribo”, “lo escribo”, “escribo” y “lo escribo” de *Husos* (p. 431). Todas estas variaciones dicen haciendo –in-formando, performando– en el mismo proceso de la escritura que “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (Foucault, 2008: 16).

Entre los efectos topográficos inducidos por el trasvase de la prosa al verso, he advertido ejercicios de índole distinta. Algunos poemas se reelaboran a partir de fragmentos cuya disposición ya presenta una forma poemática, como sucede en “Sin”. No obstante, la mayor parte de las traslaciones supone una transformación de la estructura textual y visual de la escritura. Algunas veces, en el proceso de reescritura, el verso adopta cualidades (que he dado en llamar) performativas, esto es, dibuja lo que dice. Esta secuencia de *Husos* (p. 416):

Más que lágrima. Llanto detenido. Por la caída. Oblicua.

toma esta moldura poética en “Aún” (p. 416-417):

Más que lágrima. Llanto  
detenido.  
Por la caída.  
Oblicua.

El verso se dispone en *caída oblicua*, traza la oblicuidad. Entre la palabra “caída” y la palabra “oblicua” se puede dibujar una línea sesgada que las une, de modo que el verso, como el llanto –también gráficamente “detenido” en un verso aislado, suspendido del resto–, cae oblicuamente. Hace lo que dice: funciona como traducción o metáfora visual, ya que su disposición formal representa su contenido semántico.

En “Estrategias” (el primero con este título, p. 424), Maillard escribe:

Escribir. La escritura como abs-  
tracción.

Y en los últimos versos:

La voluntad  
ausente.

En ambos casos, la representación topográfica de la escritura enfatiza el significado. El guion interpuesto en “abs-tracción” se apoya o, más bien, se cumple visualmente en el encabalgamiento del verso, como “ausente” se ausenta al situarse lejos, descolgado del verso anterior.

En “Lo irremediable I” se encuentra un ejemplo especial. Dicen los versos de cierre (p. 431):

Después, caer al dentro. Donde  
lo irremediable

paraliza.

Y éste es su homónimo en prosa (p. 431):

Después, caer al dentro. Donde lo irremediable. La imagen. Una de ellas.  
Hace tiempo, cada vez más tiempo. Así que no se renueva. Nunca lo hará.  
Lo irremediable, entonces, paraliza.

Considero que la reescritura poética lleva a cabo dos movimientos importantes a nivel de topografía textual. Por una parte, el término “paraliza” se encuentra visualmente paralizado: solo y detenido en un contexto hueco de la escritura. Esta particular disposición supone una interpretación gráfica del contenido semántico. Pero aún hay algo más. El espacio que dista entre “paraliza” y el verso anterior se puede interpretar como la marca topográfica de una elipsis, de una exclusión sintagmática: la que se produce, en el trasvase, con respecto a la prosa de *Husos*.

Todos estos casos apuntan hacia un aspecto importante que las reescrituras plantean: el modo en que las vías representacionales de la escritura, esto es, los géneros literarios, inciden en la construcción del significado de las expresiones lingüísticas. Entre la prosa y el poema, entre *Husos* e *Hilos*, las modificaciones topográficas del texto inciden en un asunto, a mi juicio, fundamental: el ritmo de la escritura. La disposición formal interviene en el devenir musical de la sintaxis, de modo que prosa y verso sugieren ritmos distintos. La oscilación ya tremendamente sincopada de la prosa –poética– de *Husos* es sometida a un trabajo extremo por el verso de *Hilos* y, en consecuencia, se matiza el significado semántico de las expresiones de lenguaje que una y otra representación de la (misma) escritura ofrecen, proponiendo también diferencias en la recepción lectora. Cuando este fragmento de *Husos* (p. 434):

Las manos, sólo las manos encuentran un gesto. Apretarse una dentro de la otra, otra dentro de una. Y entonces, a sacudidas, entrever que hay algo más terrible aún que la culpa y que la culpa encubre: la enorme, vertiginosa tristeza.

adopta esta forma poética en *Hilos*:

Las manos,  
sólo las  
manos encuentran  
un gesto: apretarse  
una  
dentro  
de la otra,  
otra  
dentro  
de la una.

Entonces,  
a sacudidas,  
entrever  
algo tan denso  
y no menos  
terrible  
que la culpa,  
una  
vertiginosa  
tristeza que  
lo irremediable  
convoca.

cabe preguntarse: además de las evidentes diferencias intra-textuales que se distinguen como efecto del trasvase escriturario –inclusiones y exclusiones, cambios de puntuación, reelaboración marcada en la última parte– que, de alguna manera, alteran aunque ligeramente el significado, ¿conlleva el cambio topográfico una modificación especial del sentido?, es decir: ¿el verso, como representación de la escritura, *significa* diferente a como lo hace la prosa en cuanto cauce representacional del texto? Y si es así: ¿de qué modo *dice/significa* el verso?, ¿de qué manera, la prosa?, ¿cómo construye topográficamente su significado la estructura del poema?, ¿cómo, la estructura narrativa?

Quizá constituya un ejemplo aún más idóneo el poema “El punto”, ya que en él, en la reescritura poética del texto en prosa tan sólo se produce una diferencia mínima de

contenido. En el poema se elimina el adverbio “entonces” de la expresión “entonces elegir escribir”. Éste es el fragmento narrado (p. 415):

Sopesar. Sentir. Sentirse. Entonces el cansancio. El de sentirse. Otra vez. Entonces 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.

Y éste, el poético (p. 415):

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.

Entre uno y otro, se dilata la secuencia textual, se desperdigan los núcleos lingüísticos, se incrementa su atonalidad sintáctica. Los huecos entre la escritura se consolidan como escritura: significan, adquieren contenido semántico, más precisamente, adquieren contenido musical y a través de éste revierten en sentido semántico. Creo que la *poematización*, la disposición del texto en verso, que acontece en *Hilos* condensa su función semántica en la radicalización del ritmo ya esquirlado, ruinoso y (des)hecho añicos del lenguaje de *Husos*. Creo, también, que las intervenciones intra-textuales que se producen trabajan en el mismo sentido que las topográficas. Como he intentado señalar con el análisis pormenorizado de algunos ejemplos, tanto los cambios de puntuación tipográfica, las inclusiones y/o exclusiones de sintagmas, las paráfrasis, las supuestas sinonimias y los versionados fuertes actúan,



todos ellos, bajo el impulso de un denominador común: la merma a esqueleto textual y rítmico del habla ya esquelética que se origina en el cuaderno. Y esta reducción del lenguaje a sacudidas mínimas de la retórica se procura como antídoto contra las ficciones de la gramática y, sobre todo, contra una de las más arraigadas: el yo, el sujeto, la creencia en la existencia de *algo* que *es* bajo el decir. Las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* constituyen un trabajo lingüístico por el que se desactiva la posibilidad observadora precisamente aplicándola hasta sus últimas consecuencias. La incursión acervada en la tarea auto-observadora lleva a preguntarse por su herramienta epistemológica. El lenguaje, entonces, destapa sus límites, descubre sus *alogías*. El yo es retórica lingüística. La voluntad de auto-observación deja de ser factible en su acepción primera, es decir, como método de acercamiento al ser de un sujeto (convertido en objeto). Se declina, entonces, en observación de los hechos de lenguaje y en la deconstrucción de los modos en los que la gramática juega a construir una presencia *subjetiva*.

Asimismo, la recontextualización en *Hilos* del lenguaje de *Husos* abre canales interpretativos hacia otros campos que, en definitiva, no son sino bifurcaciones para acercarse a lo mismo: me refiero a la textualidad, cuyo paradigma incluye la pérdida del concepto de sujeto en cuanto autor, la disolución del libro o de la obra en la espesura del texto y la práctica citacional –repetición en contextos distintos de secuencias idénticas– como tejedura lingüística. Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje*, escribe estos párrafos que me parecen una descripción precisa del sentido de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*:

Un texto [...] está constituido [...] por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. (2009: 80)

Más adelante, en otra sección del ensayo, retoma esta idea y añade:

El Texto practica un retroceso infinito del significado [...]; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como “la primera parte del sentido”, su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su “*después*”; por lo mismo, la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo [...] en el campo del Texto (o más bien cuyo campo es el Texto) no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización,

sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra “quiere decir”), sino metonímica; el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica [...]. El Texto resulta de este modo restituido al lenguaje; al igual que él, está estructurado, pero descentrado, sin cierre. (2009: 89).

Las reescrituras, entre ellas, dibujan y tejen un texto. Se inter-citan. Vacían el significado de las referencias para jugar con sus significantes, para construir series de significantes que deponen su significado en la forma de otro significante. Por eso, el conjunto de fragmentos que se reescriben poéticamente constata una tarea precisa de selección. No es aleatorio que sean éstas y no otras las secuencias narrativas llevadas a trasvase. Se han escogido núcleos que, de una manera u otra, se citan unos a otros, trazan ejes de interconexión entre ellos ya en *Husos*, y de ahí que en la versión poética se saboree la sutileza de estas convocatorias. Por ejemplo, los poemas “Uno” e “Hilos”, que abren el poemario, se completan porque ambos son reescrituras de un mismo fragmento del cuaderno, el que se encuentra en las páginas 63 y 64. Aunque cada uno trasvase a poema una secuencia distinta del cuadro narrativo, sus respectivos procesos de reelaboración tienen un explícito punto de unión: ambos reescriben –coinciden en la reescritura– de un mismo párrafo que funciona como membrana textual entre ambas declinaciones poéticas.

Otro caso idéntico es el que sucede en “Lo irremediable I” y “Lo irremediable II”, que son reelaboraciones poéticas de momentos distintos de un mismo fragmento en prosa, el que aparece en la página 71 de *Husos*. A este hecho se debe la numeración de los títulos, que expresa así el nexo narrativo que los relaciona.

Con este mismo significado hay que interpretar los títulos de “El tema I”, “El tema II”, “El tema III” y “El tema IV”. Los tres primeros son trasvases del fragmento que se extiende entre las páginas 36 y 39 del diario. De nuevo cada uno reescribe secuencias diferentes aunque comparten algunas expresiones que delatan las imbricaciones textuales que los enlazan. Aunque “El tema IV” reelabora un párrafo distinto al de los poemas anteriores, “El tema I” y “El tema II” incluyen en sus trasvases guiños textuales que apelan ya a “El tema IV” y, de este modo, al insertar en unas composiciones sintagmas de otras, y viceversa, se construye la red textual que las ensambla a todas.

Otros rizomas lingüísticos se descubren en los poemas de *Hilos* con respecto a los fragmentos de *Husos* escogidos para su trasvase. “El pánico” y “El cansancio”

congregan textos que, si bien constituyen fragmentos diferentes y separados contextualmente en el cuaderno, en el poemario, sin embargo, además de ser contiguos y estar unidos por la simetría sintáctica de los títulos, explicitan otro vínculo sémico-lingüístico que los equidista. “El pánico” se inicia con este verso: “El cansancio. La sed. El pánico”, de modo que prefigura, anticipa, contiene y señala el motivo del poema que le sucede: “El cansancio”, que por su parte empieza: “El cansancio. De nuevo, el / cansancio”, aludiendo al *cansancio* de la composición anterior. De esta manera, en *Hilos* se evidencia, gracias a la disposición lindante que presentan las reescrituras poéticas, la conexión semántica de dos fragmentos de *Husos* que en el propio cuaderno podían pasar desapercibidas.

Pero la cadena no se detiene aquí. En uno de los versos del siguiente poema, “El punto”, se lee: “Entonces el cansancio”, estableciendo así un puente con “El cansancio” que le antecede. Y es que ambos poemas son reescrituras de secuencias diferentes pero que pertenecen a un mismo bloque narrativo en *Husos*, el de las páginas 70 y 71.

Después de “El punto” encontramos el poema “Aún”. Ambos están enlazados no sólo por la contigüidad contextual sino también porque tratan el tema de la escritura aludiendo a las formas redondeadas que la representan: “el punto” en el primero, y “el óvalo” en el segundo (que tanto recuerda al óbolo, convirtiendo entonces, por metonimia fónica, la escritura en rito y el rito en el gesto de la escritura como descenso al dentro-hades –¿de Orfeo?, ¿de Perséfone? –).

Tras estas composiciones se dispone “El círculo”. Este poema, además de sugerir de nuevo la estructura esférica de la letra, convoca explícitamente al poema “Aún” que le precede ya que contiene las expresiones “trazar” y “trazando” que hacen referencia a la acción de “el trazo” que se dibuja en dicho poema anterior.

Otra cadena de multi-citas textuales en los poemas que señala el núcleo temático entre fragmentos de *Husos* es la que acontece en la serie “Uno”, “Más de uno” y “Sin” (el primero con este epígrafe). “Más de uno” establece un claro diálogo con el texto titulado “Uno” por las inter-alusiones de sus títulos. Al mismo tiempo, “Más de uno” se relaciona con “Sin” porque ambos se inician con el mismo verso: “Llegar a otro”. Y es que de nuevo se trata de reescrituras poéticas surgidas a partir de un mismo fragmento en prosa, en esta ocasión el de las páginas 66 y 67 del cuaderno.

A partir de estos ejemplos, se deduce que la textualidad que tejen las reescrituras se explica, en primer lugar, por el trasvase (de prosa a poema) de una particular topografía léxica, sintáctica y gramatical, es decir, de un singular universo idiomático que surge en

el cuaderno *Husos* y que en el poemario *Hilos* se enquistaba exacerbando su *ruinosidad*. Ahora bien, si la textualidad se acentúa hasta contorsionar inauditas mallas que provocan series multi-direccionales entre los poemas y en las que todos están imbricados con todos es debido al pulso exacto de selección de los fragmentos de *Husos* llevados a trasvase. El diario, pese a inaugurar una lengua literaria descoyuntada, se articula por un infinito despliegue fractal de nudos de sentido que convierte la escritura en un magma unitario. En esta textualidad que *Husos* por sí mismo entreteje, se pueden, sin embargo, radiografiar las hebras que urden el tapiz. Creo que para la reescritura poética de los “Poemas-husos” de *Hilos*, Maillard escoge fragmentos del diario que aglutinan algunas de estas hebras, de modo que de nuevo en el poemario consigue articular una textualidad auto-contenida en sí misma, que simultáneamente convoca otra, la textualidad del *entre*, la que se confecciona *entre* las reescrituras.

Habría que hablar, entonces, de dos magmas de *intra-textualidad* (esto es, las estructuras de *Husos* e *Hilos* independientemente) que desembocan en una red de *inter-textualidad* compartida: textualidad al cuadrado, o trayectorias de complejas e inabarcables series de conexiones, donde acontece lo que Barthes en una cita anterior llama *el engendramiento del significante perpetuo*. El objeto o referente lingüístico, en la vorágine de planos textuales solapados y amalgamados, se pierde, más concretamente, se dilata, saltando de eslabón en eslabón ilimitadamente, rodando en una rueda (escenario finito) que permite posibilidades sustitutorias ilimitadas.

Una pregunta adviene: ¿cuál es entonces el significado de estas referencias *designificadas*? Y reviene una extraña respuesta: precisamente, su significado es su no-significado, es decir, tienen un significado meta-semántico: que los hechos de lenguaje sólo significan –como Derrida apunta– por su iterabilidad y su recontextualización *ad infinitum*, esto es, porque pueden ser repetidos, citados y re-citados, y porque la reiteración exige siempre una reubicación textual y comunicativa. Así lo explica el filósofo:

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de marca absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin

lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado “normal”. ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino? (Derrida, 1998: 361-362)

A estas conclusiones llega Derrida en su trabajo “Firma, acontecimiento, contexto”, incluido en *Márgenes de la filosofía*, donde lleva a cabo un atento análisis del funcionamiento que Austin concede a los enunciados performativos. Al inicio de *Cómo hacer cosas con palabras*, Austin sostiene:

Durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un “enunciado” sólo puede ser “describir” algún estado de cosas, o “enunciar algún hecho”, con verdad o falsedad. (2004: 45)

Según Austin, las frases que no se adaptaban a este modelo de representación verdadera o falsa de cosas se consideraban pseudo-afirmaciones sin valor significativo. Pero, continúa diciendo:

Aun los filósofos establecemos ciertos límites a la dosis de sinsentido que estamos dispuestos a reconocer que decimos, de tal modo fue natural preguntar [...] si muchos que parecían pseudoenunciados no eran en realidad enunciados. (2004: 46)

Así, al devolver al centro este tipo de locuciones marginadas, considerándolas una clase independiente de enunciados, Austin deconstruye la jerarquía lingüística filosófica y propone una distinción entre afirmaciones *aseverativas* –aquellas que describen cosas ciertas o falsas– y *performativas* –aquellas que no siendo ni verdaderas ni falsas llevan a cabo la acción que refieren–. Incluso este enfoque invierte la estructura de la teoría anterior, puesto que los actos performativos dejan de entenderse como aseveraciones defectuosas y son los enunciados aseverativos los que pasan a constituir un caso especial de performativo. Ahora bien –y ésta es la crítica que le hace Derrida–, Austin excluye de su nómina performativa los enunciados que considera ficticios, argumentando:

Una expresión realizativa será hueca o vacía de *un modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de ese tipo. En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal.

Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las *decoloraciones* del lenguaje. *Excluiremos* todo esto de nuestra consideración. Las expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias. (2004: 67)

Las *decoloraciones* –¿eufemismo quizá de otra expresión más dura: degeneraciones, aberraciones?– del lenguaje producen, según Austin, expresiones *dependientes*, es decir, expresiones parasitarias con respecto a la norma. Es de esta manera como la deconstrucción de los enunciados aseverativos que el filósofo lleva a cabo topa, más adelante, con una trampa dicotómica al considerar que, entre los actos performativos, el uso poco serio del lenguaje es suplementario y que, en consecuencia, debe ser desechado. Austin llega a esta conclusión porque en sus argumentaciones defiende (por ejemplo) que un actor no podría realizar una promesa sobre el escenario si no fuera porque existen las promesas *reales*. Pero si hurgamos un poco en este proceso deductivo, descubrimos pronto que se puede sostener justo lo contrario: porque un personaje –teatral, novelesco..., en definitiva, *ficticio*– puede hacer una promesa, podemos prometer en la vida *real*. Y es que lo que posibilita la promesa es su convencionalidad lingüística, esto es, que se halle en el lenguaje una estructura gramática rutinaria que prometa las promesas. Así, para que alguien pueda prometer *de verdad* (o *de mentira*) es necesario que exista un cauce retórico, un patrón lingüístico conocido, aprendido y proferido repetidamente: como los diálogos teatrales. De este modo, las expresiones *serias* son, al cabo, casos especiales de actuación. En palabras de Derrida:

Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado “codificado” o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como “cita”? (1998: 368).

De la misma manera que Austin invirtió la oposición lingüística de la que partía mostrando que los enunciados aseverativos son casos singulares de los performativos, Derrida invierte la oposición que Austin defiende entre las expresiones serias y las parasitarias probando que las performativas serias son, en realidad, casos particulares de performativas ficticias, por tanto, citas interpretadas. Y así anuncia un rasgo decisivo del lenguaje: que un enunciado sólo significa algo si puede ser repetido en varios contextos. Por eso, en su opinión:

Es preciso [...] construir una tipología diferencial de formas de iteración [...] [donde] la categoría de intención no desaparecerá, tendrá lugar, pero, desde este lugar, no podrá ya gobernar toda escena y todo el sistema de la enunciación. Sobre todo, se tratará entonces de diferentes tipos de marcas o de cadenas de marcas iterables y no de una oposición entre enunciados citacionales por una parte, enunciados-acontecimientos singulares y originales por la otra. La primera consecuencia será la siguiente: dada esta estructura de iteración, la intención que anima la iteración no estará nunca presente totalmente a sí misma y a su contenido. La iteración que la estructura *a priori* introduce ahí una dehiscencia y una rotura esenciales. Lo “no-serio”, la *oratio obliqua* ya no podrá ser excluida, como lo deseaba Austin, del lenguaje “ordinario”. Y si se pretende que este lenguaje ordinario, o la circunstancia ordinaria del lenguaje, excluye la citacionalidad o la iterabilidad general, ¿no significa que lo “ordinario” en cuestión, la cosa y la noción, amparan un señuelo, que es el señuelo teleológico de la conciencia cuyas motivaciones quedarían por matizar, la necesidad indestructible y los efectos sistemáticos?, ¿deberían ser analizados? Sobre todo, esta ausencia esencial de la intención en la actualidad del enunciado, esta inconsciencia estructural [...] impide toda saturación de contexto. (Derrida, 1998: 368-369)

Con estas palabras Derrida demuestra que, al ser reabsorbida la oposición entre expresiones serias y ficticias, se descarta la intención como fuerza ilocutiva determinante en la construcción del sentido de dichas expresiones. Para Austin, un enunciado era normal o suplementario dependiendo de la intención (real o falsa) que otorgaba el emisor al pronunciarlo. Pero si consideramos, junto a Derrida, que no hay seriedad ni ficción en relación opositiva, que los enunciados serios son una contextualización particular de una fórmula reiterable –por tanto, convencional y representacional–, entonces, la intención emisora deja de dirigir el significado de la enunciación y, en su lugar, en las *cadenas de marcas iterables* en que se convierte el lenguaje, son las características contextuales las que condensan el sentido comunicativo. O más exactamente: la intención constituye, entonces, la suma de explicaciones posteriores que un emisor ofrece cuando se le pregunta por un asunto de su mensaje. La intención es, por tanto, un producto ilocutivo y no su origen: un conjunto abierto de posibilidades discursivas relacionadas con las consecuencias de los actos repetibles y con los contextos que plantean preguntas concretas sobre esos actos. La intención, en definitiva, no es una explicación previa, una meta-explicación o justificación teleológica; por el contrario, depende –se contorsiona– y está ligada a la iteración de los hechos de lenguaje y a su capacidad de recontextualización.

Estas ideas derridianas nos llevan de vuelta a la afirmación de Barthes, que unas páginas atrás mencioné, acerca del embrollo de citas que teje un texto. Si, para Barthes, todo texto se construye por trabajo de citación, para Derrida el lenguaje es un ejercicio de citas de significantes. Si, para Barthes, “las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado” (2009: 91), para Derrida las piezas de lenguaje funcionan citándose en una serie ilimitada y siempre diferida, donde los planos de discursividad se han neutralizado y han borrado, por tanto, sus comillas. El lenguaje, en la acepción derridiana, es una textualidad lingüística. El texto, en la acepción barthesiana, es un lenguaje textualizado. Y en la obra de Chantal Maillard ambos cauces –íntimamente unidos– explotan a ritmo sincronizado. El ejemplo más significativo: las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*: citas lingüísticas trazando citas textuales.

Tanto la concepción derridiana del lenguaje como la barthesiana del texto sustituyen la determinación por la condicionalidad, es decir, relevan la noción de significado fuerte, cerrado e inamovible por la de relacionalidad transformativa y circunstancial, invitando a comprender desde una perspectiva *metafórica* las concomitancias entre los hechos lingüísticos y entre las secuencias textuales. Las reescrituras, de nuevo, constituyen un ejemplo vivo de estos presupuestos enmarcados en la crítica posmoderna del lenguaje. Sin embargo, no sólo se advierten estas ideas en la posmodernidad contemporánea. Como analicé unas páginas atrás, la condicionalidad (o vacuidad) es la piedra angular en el pensamiento –decisivo para la escritura de *Husos* e *Hilos*– de Nāgārjuna. El pensador indio considera los hechos de lenguaje acomodaciones de conceptos *vacíos* a distintos contextos y, por tanto, sólo a partir de estos últimos se puede extraer el significado de aquéllos. Dichos significados, a su vez, están abiertos a nuevas transformaciones semánticas, las que se imprimen por efecto de reubicación contextual. El parecido de la propuesta del mādhyamika con las teorías posmodernas de Derrida o Barthes –y otros– es ciertamente asombrosa.

Pero aún hay más. *Prajñapti* (“designación convencional”) es el nombre que recibe la *metaforicidad* fenoménica y lingüística en la literatura budista. Para Nāgārjuna, según Huntington, esta condicionalidad posibilita “percibir directamente cada aspecto de la experiencia como envuelto en nuevos e insospechados modos de relación, tanto entre ellos como con la conciencia que los percibe”, y esta característica comprensiva ha sido llamada “teoría del significado «no referencial» y teoría del significado «no egocéntrico»” (Huntington, citado en Arnau, 2005: 175).



Estos epígrafes, sin duda, podrían aplicarse a las reelaboraciones de *Husos e Hilos* en cuyo proceso de entre-escritura las *referencias* se difuminan en la red-texto y el *egocentrismo* subjetivo se desperdiga en los márgenes del lenguaje. Muy curiosamente estas características, es decir, una escritura no del sujeto sino del lenguaje y una concepción rizomática de éste, son las atribuciones lingüísticas y textuales que Barthes, en *El Imperio de los signos*, atribuye a los haikus. Escribe:

El haiku [...], articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin dios, corresponde al *Mu* budista, al *satori* Zen, que no es en ningún momento descenso iluminativo de Dios, sino «despertar ante el hecho», aprehensión de las cosas como acontecimiento y no como sustancia, alcance de ese borde anterior del lenguaje, contiguo a la calidad mate (por otra parte totalmente retrospectiva, reconstruida) de la aventura (lo que acaece al lenguaje, más que al sujeto). (2007a: 95)

Y, poco después, continúa:

El número, la dispersión de los haikus, por un lado; la brevedad, el hermetismo de cada uno de ellos, por otro, parecen dividir, clasificar el mundo hasta el infinito, constituir un espacio de fragmentos puros, una polvareda de acontecimientos que, por una especie de desherencia de la significación, ni puede ni debe coagular, construir, dirigir, terminar nada. Porque el tiempo del haiku no tiene sujeto: la lectura no posee otro *yo* que la totalidad de los haikus cuyo *yo*, por refracción infinita, no es más que el lugar de lectura; según una imagen propuesta por la doctrina de Hua-Yen, se podría decir que el cuerpo colectivo de los haikus es una red de diamantes, en la que cada diamante refleja a todos los demás y así sucesivamente, hasta el infinito, sin que nunca haya que mantener un centro, un núcleo primero de irradiación [...]. Así, el haiku nos trae a la memoria lo que nunca nos es dado; en él *reconocemos* una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, una palabra sin ligaduras. (2007a: 95-98)

Una estética cargada de ética lanza profundas cuerdas de unión entre la práctica escrituraria de las reescrituras y la de los haikus. Pese a ser modalidades de escritura disonantes, no lo son en la concepción lingüística que condensan y explicitan. Tampoco en la recepción lectora que exigen. Porque tanto el haiku como las reescrituras activan una entre-lectura *metafórica*, por tanto, constructiva y no interpretativa, abierta y no predeterminada, sin autoría o con una multi-autoría convertida en cada uno de los sucesivos gestos de lectura posibles. Si “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 2009: 81), por el contrario:

En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. (Barthes, 2009: 81-82)

La escritura múltiple convoca una múltiple lectura del ojo vivo en el que se ha convertido el lector, que es ahora además un homónimo virtual del sujeto-autor: una mirada partícipe del texto y absorbida por él. Las reelaboraciones entre *Husos e Hilos*, en cuanto ejemplo de escritura en el sentido que Barthes le concedió al término, presentan un curioso parecido –como ya se dijo– con el arte minimalista desde el punto de vista de las revoluciones en la recepción estética que éste supuso. Amalia Martínez sostiene sobre este asunto:

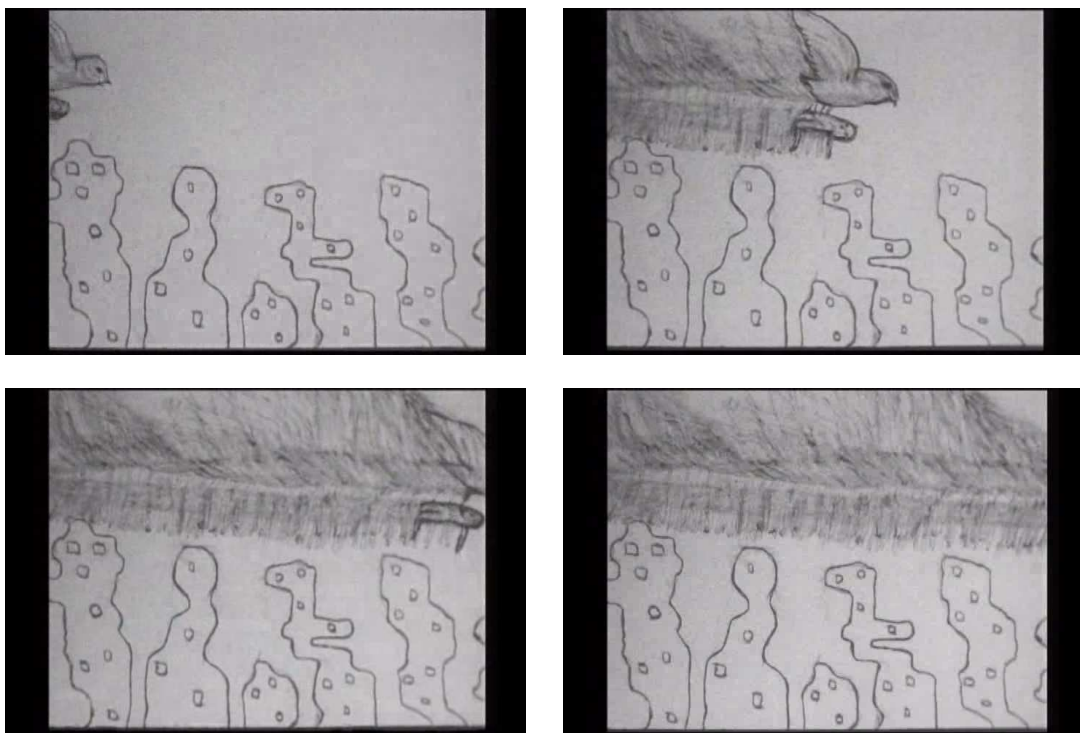
Una de las grandes aportaciones del minimalismo fue su concepción del espacio como elemento a definir y de la escultura como sistema que lo define; un tercer elemento interviene en esta nueva ecuación artística: el espectador que toma conciencia del espacio, convertido en *lugar* por mediación de la escultura. Tres son, pues, los elementos a considerar: objeto, espacio y espectador; la escultura minimal interactúa con el espacio que la contiene (se adapta a sus dimensiones, a su forma) y con el espectador, al que determina en sus movimientos y en su percepción espacial. La escultura minimal se aparta de cualquier tipo de significación para presentarse como forma de aprehensión fenomenológica del espacio. La adopción de la escala monumental y la repetición modular para crear series que pueden crecer y adaptarse en función de los lugares de exhibición son las dos vías más frecuentes de las que se sirven los artistas para alcanzar ese objetivo. (2000: 68)

Las esculturas minimalistas no tienen un sentido cerrado. Muy al contrario, su significado resulta del diálogo que establecen con el entorno, esto es, con el contexto que ocupan momentáneamente. Por último, la mirada que construye esos valores cambiantes es la del espectador. Lo mismo sucede en las reescrituras. Una misma secuencia lingüística, al modo en que lo hace una escultura, aparece en dos espacios distintos como si de dos salas de exposición se tratase. La misma secuencia lingüística,

como la escultura minimalista, adquiere un sentido diferente dependiendo del marco, el resto de escritura que constituye el entorno. Y el lector es el espectador que pronuncia los desplazamientos semánticos.

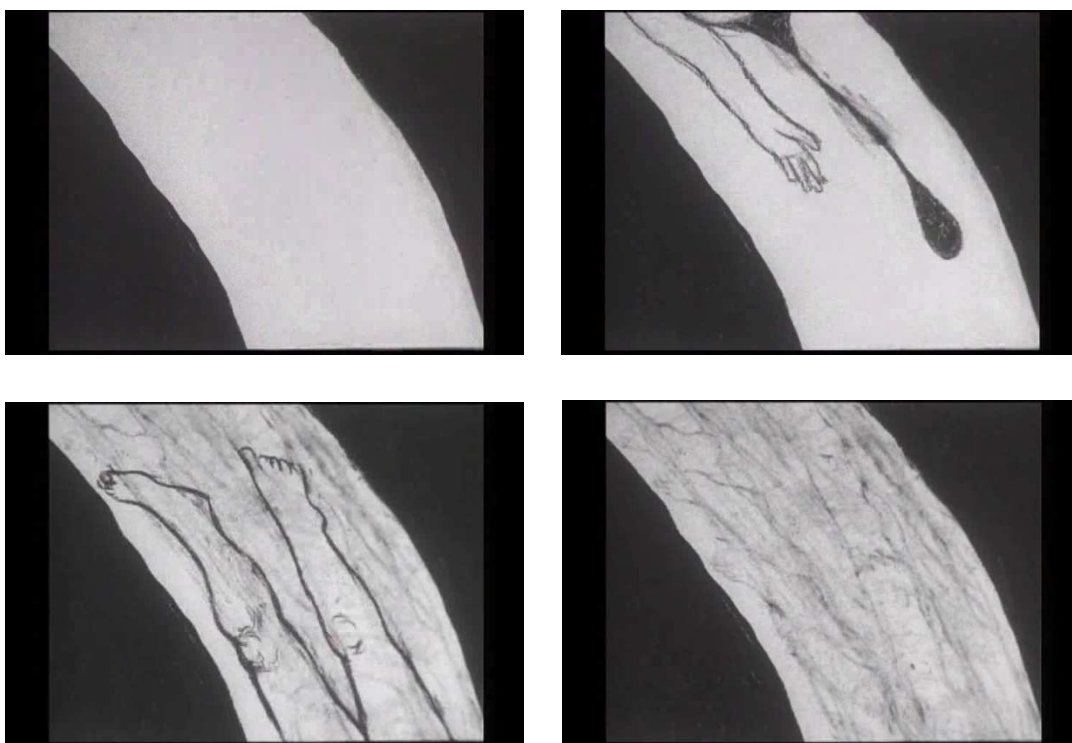
## LA REPETICIÓN Y EL DESDOBLAMIENTO COMO EPISTEMOLOGÍA

En 2003, Naoyuki Tsuji, realizador japonés de animación, presentó su trabajo *A feather stare at the dark*. Como en otras ocasiones, Tsuji utilizó una técnica particular: en un único papel, dibujó con lápiz de carbón vegetal y borró con miga de pan. De este modo, al eliminar los dibujos y volver a pintar encima, permanecían siempre en estado de semi-borradura los trazos de los dibujos anteriores. Como ejemplo, muestro algunos fotogramas del film:



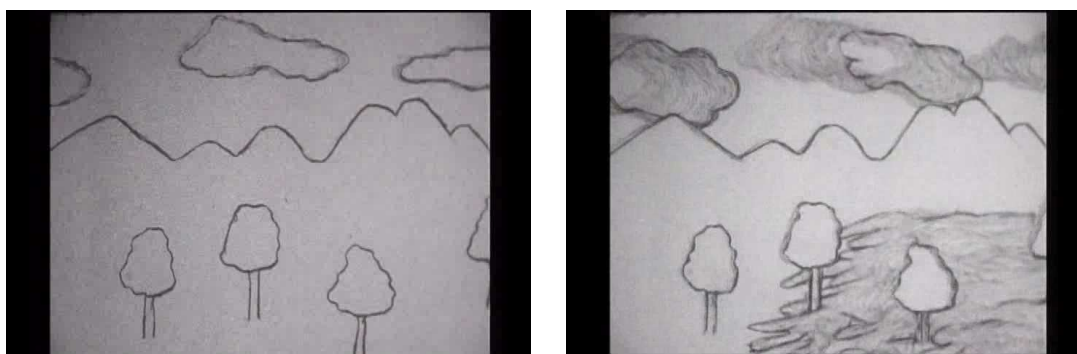
Los cuatro fotogramas seleccionados discurren entre el minuto 12'59'' y el 13'03'' y en ellos se ve la figura de un pájaro con una muchacha en las garras cruzando la escena. Su vuelo y las múltiples secuenciaciones del movimiento quedan grabados en el papel como huellas. En el último fotograma el pájaro ya no está aunque sigue estando en el trazo que ha dejado.

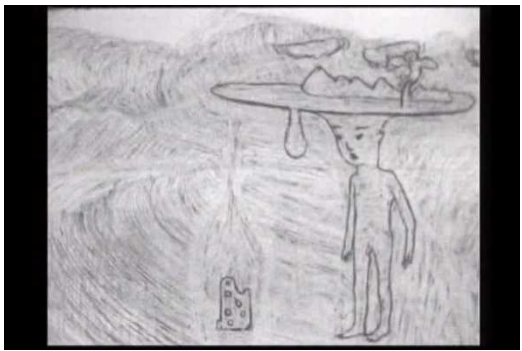
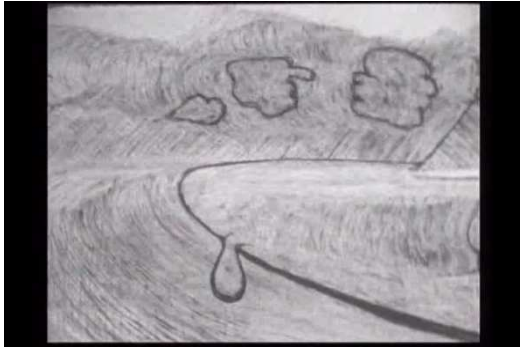
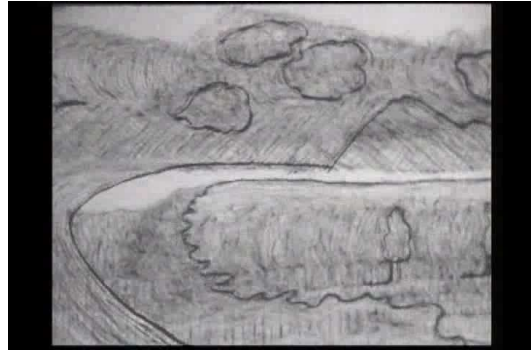
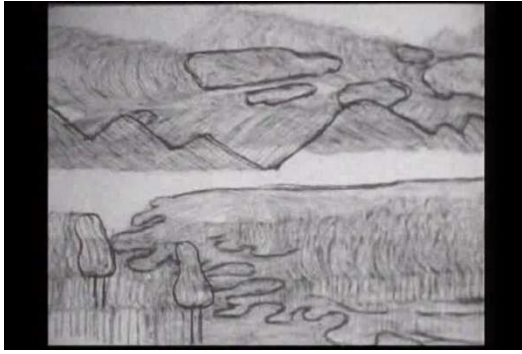
Otro ejemplo es el que acontece entre los minutos 10'31'' y 10'34'', de los que he extraído las siguientes imágenes. Un personaje cruza las entrañas de un túnel que resulta ser, más tarde se descubre, el útero de una mujer:



El trazo se desdobra en múltiples marcas: dibujo-caracol que visibiliza sus caminos de baba. En ocasiones, las huellas funcionan como membranas de unión o líneas continuadoras que diluyen los distintos planos discursivos del dibujo. Si Maillard afirma que “toda palabra forma / parte del mismo texto” (2004: 53), Tsuji parece querernos mostrar cómo *todo trazo forma parte del mismo dibujo*.

En esta otra secuencia (del minuto 8'23'' al 9'09''), un mundo contiene otro mundo y ambos están interconectados por el entramado de huellas: los trazos del mundo que crece sobre la cabeza del personaje persisten en el mundo que habita el personaje y vienen a formar parte de sus trazos sugiriendo un desdoblamiento o red de marcas reelaboradas.

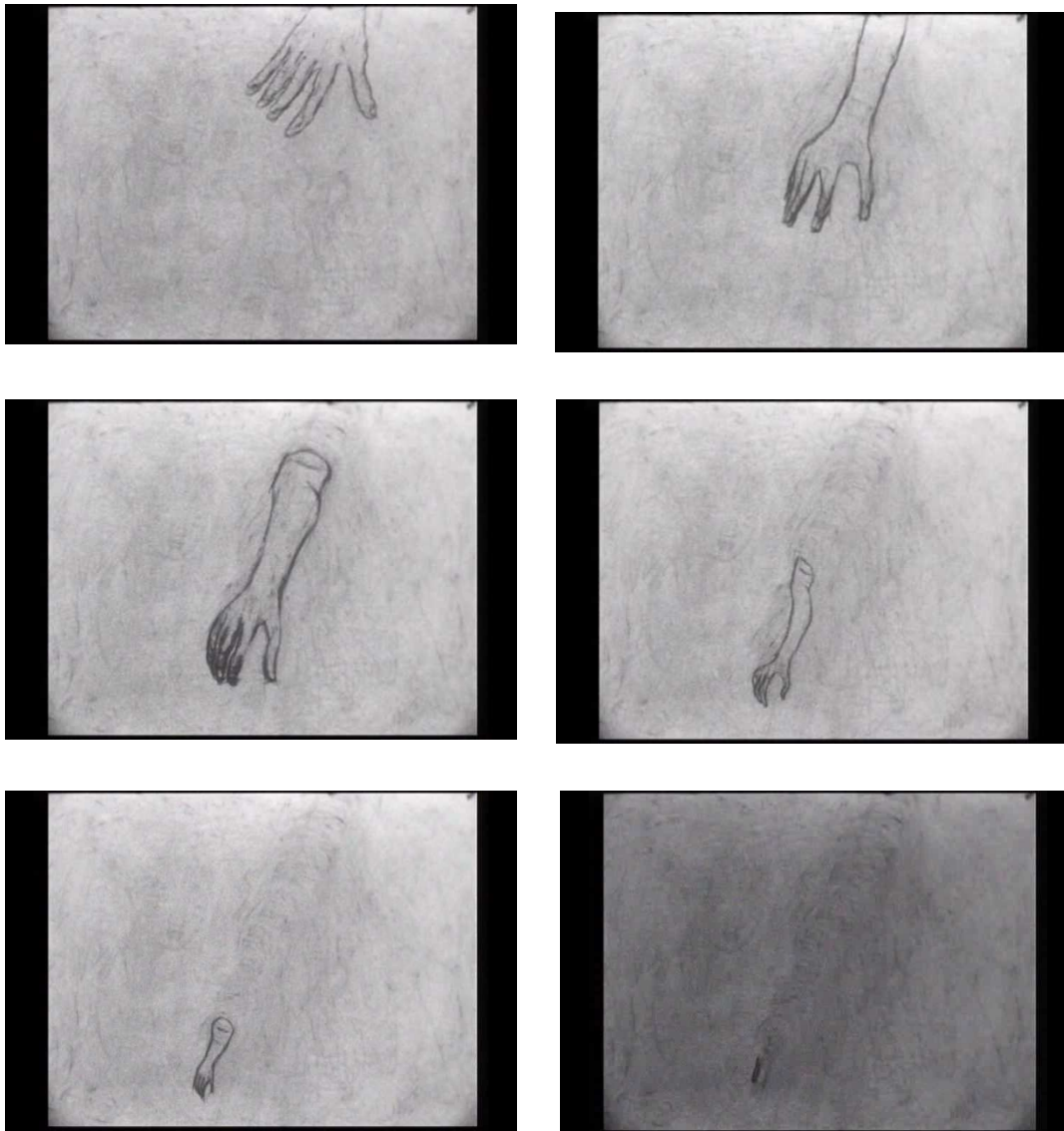




A veces, las huellas de un plano continúan en otro hasta que la cadena de infinitas huellas acaba engullendo todo el dibujo. Esta serie de fotogramas discurre del minuto 3'27" al 3'53":







Los trazos del primer fotograma (la cara flotando entre las copas de los árboles) se detectan en los siguientes, donde un brazo –el brazo cortado del personaje que también aparecía antes– desciende y en esa caída, en la sucesión o repetición de trazos que deja, empequeñece hasta desaparecer. El dibujo del brazo desaparece en la cadena de huellas: deviene huella. Y así le sucede al sujeto en las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*: tras un descenso-deslizamiento por las venas retóricas de las repeticiones lingüísticas acaba convertido en repetición lingüística. La técnica de dibujo de Tsuji se me antoja un proceso pictórico exacto al fenómeno lingüístico que ocurre en la entre-escritura del cuaderno y del poemario de Maillard. *A feather stare at the dark* cuenta un extraño mito de creación donde los dibujos dicen y se desdicen en el mismo gesto de su acción. La imagen se auto-deconstruye: el trazo deconstruye lo que el propio trazo construye, lo

que la propia imagen pretende contar dibujando: disrupción entre lo que dice y hace. En este cortometraje, el artista japonés presenta un mito de creación sin trazo creador. Por el contrario, el dibujo es siempre huella y cita de sí: trazo diferido y retícula textual de trazos. Del mismo modo, el lenguaje *original* (fundador de un universo idiomático) de *Husos* y de *Hilos* se construye como efecto de su propia deconstrucción, y de ahí su *ruinosidad* y su sintaxis derivativa, desdoblada y repetida concatenadamente. Tanto la estrategia de dibujo de Naoyuki Tsuji como la escrituraria de Chantal Maillard articulan mapas de variaciones, derivaciones, marcas de marcas, reelaboraciones, reescrituras. Exploran el campo (explorado en filosofía por Derrida y Barthes, entre otros) de la (casi) repetición y el desdoblamiento como epistemología.

Si bien las otras reescrituras –aquellas que se producen entre los diarios *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios* y *Husos* y los poemarios *Conjuros*, *Lógica borrosa*, *Hainuwele* y otros poemas y *La herida en la lengua*– implican un grado de reelaboración sencillo que apunta únicamente a la desestabilización de los géneros literarios, entre *Husos* e *Hilos* las reescrituras adoptan un sentido mucho más intenso, original y devastador, que las convierten en el foco de interés de este particular proceso compositivo de la escritura de Chantal Maillard.

La reescritura poética en *Hilos* presenta dos diferencias importantes con respecto a los fragmentos de la prosa en *Husos*. En primer lugar, los verbos conjugados en primera persona en el diario se convierten en infinitivos en el poemario. El trasvase enfatiza un trabajo de impersonalización y depuración gramatical y sintáctica, que elimina la divagación del pensamiento en *Husos* por un lenguaje reducido a puro esqueleto en *Hilos*. A este respecto, Nuño Aguirre de Cárcer sostiene:

En el paso de *Husos* a *Hilos* Maillard profundiza también en la estrategia de impersonalización discursiva que encarna textualmente la superación del yo psicológico individual. Esto es así gracias a que en el cambio de género el texto se desliga del contexto biográfico y adquiere una dimensión más universal. (2012: 581-582)

Y un poco más adelante de su investigación, Aguirre de Cárcer vuelve a insistir:

Dicha reestructuración retórica de las tres operaciones del discurso se manifiesta, en líneas generales, en la eliminación de los elementos digresivos y circunstanciales propios de la escritura de diario, lo cual va en la misma línea que el componente pragmático de presencialidad y universalidad propio del género poético. (2012: 606)



Nuño Aguirre de Cárcer entiende el cambio de las formas verbales personales de *Husos* a las formas impersonales de *Hilos* como parte del proceso de universalización que toda escritura poética implica. Es cierto que en *Husos* el pensamiento, debido al carácter diarístico del texto, es importante y de ahí la presencia de una voz en primera persona que piensa aunque al mismo tiempo, desdoblada, se observa pensar. Sin embargo, y así he procurado defenderlo con mi análisis de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*, la depuración gramatical que conlleva la borratura del sujeto en *Hilos* es una consecuencia del límite cognitivo que se toca en el cuaderno. El auto-conocimiento, la auto-observación surge como un gesto imposible: no podemos conocernos. ¿Cómo salir de uno mismo para observarse? ¿No es acaso ese pliegue que dice observarse otra forma ilusoria del sujeto, una forma interior que también puede adoptar el sujeto? ¿Cómo escapar de la cadena infinita de desdoblamientos y observadores que esta lógica implica?

El sujeto, finalmente, se descubre como un mecanismo lingüístico que nos permite identificarnos con las percepciones y, así, conocer el mundo. Salir del sujeto exigiría salir del lenguaje y de la conciencia. Demostrada la inconsistencia existencial del sujeto y, al mismo tiempo, la imposibilidad lingüística de salir de él, ¿qué hacer? Maillard comprende que el sujeto, en cuanto pieza del lenguaje, le está señalando el nuevo foco de observación. Ya no le interesa el sujeto (que es mero constructo lingüístico), sino el lenguaje. Maillard, en *Hilos*, observa el lenguaje, los mecanismos lógicos que construyen las cadenas de palabras. Por eso, en el poemario, no hay sujeto que hable; quien habla es ya el lenguaje. Si el sujeto es lenguaje, no hay sujeto sino lenguaje. De ahí que los verbos se despersonalicen y, en su lugar, se *lenguajicen*. En este sentido, Maillard, en las reescrituras, consigue no sólo deconstruir el sujeto (algo que perseguía en *Husos*) sino eliminar esta instancia del lenguaje. La impersonalización de *Hilos* respecto a los textos que reescribe de *Husos* es una consecuencia inmediata del límite al que se somete la observación, del límite al que llega el desdoblamiento del observador.

Este aspecto condensa también la segunda diferencia que fue mencionada entre *Husos* e *Hilos*. La observación del sujeto en el cuaderno es en el poemario una observación del lenguaje, lo que implica el deslizamiento de una propuesta de teoría del conocimiento, en *Husos*, a una teoría del lenguaje, en *Hilos*. Y lo que es más: las reescrituras muestran cómo una y otra teoría están íntimamente relacionadas, cómo una y otra son al cabo la misma, cómo de la pregunta por el sujeto se llega a la pregunta por el lenguaje. Entre ambas, entre las reescrituras de *Husos* e *Hilos*, surge una

epistemología basada en la repetición y el desdoblamiento de los hechos de lenguaje, una epistemología que señala el propio lenguaje como espacio de conocimiento, no habiendo un más allá cognitivo: el conocimiento, lo que podemos decir y pensar se condensa en los desplazamientos que una misma palabra adquiere en los distintos contextos en los que la podemos hacer aparecer.

La epistemología que se deduce de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* condensa los dos sentidos de la repetición y del desdoblamiento estudiados en la obra de Maillard. Por un lado, las reescrituras son la muestra más fiera de la retícula que elabora la obra de la autora. Su naturaleza textual señala el palimpsesto como motor creativo. Por otro lado, en las reescrituras la observación del sujeto –como ya se ha dicho– se tensa hasta tal punto que el sujeto acaba entendiéndose ya no como un escenario que observar sino como una pieza de lenguaje. La observación estalla por los aires o por las páginas. Se lleva al límite y se resuelve en una atención precisa hacia las palabras que dicen yo (sin yo). Afirma Anna Tort:

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. [...] 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. (2014: 206-207)

Decir la ilusión con la herramienta que crea la ilusión. Porque se carece de otra. Señalar la grieta pero no poder escapar por ella. Una aporía. Proceder así y comprender, con Maillard, que “el que se busca se convierte en lenguaje” (Haya en Santôka, 2006: 192).



## **CONCLUSIONES**



Leyendo este poema

Cual asomado a otro.  
Articulado.  
Extrañado.  
Entrañado.  
Extrañado.  
Entrañado.  
Hastiado.

se me ocurrió que la escritura de Chantal Maillard quizá podría entenderse como este movimiento basculado entre la *extrañeza* y la *entrañeza* en que vive suspendido Cual, el personaje de la segunda parte del poemario *Hilos*. Quizá fuera, la obra entera de Maillard, un espacio de juntura o articulación, el lugar donde intersecciona un *entraño* *entrañamiento* y un *entrañamiento* *entrañado*. Esta confluencia, sólo en apariencia de conceptos opuestos, resultaría de una tarea de la palabra que dice y se hace desde cierta oblicuidad, sesgadamente, que pronuncia los márgenes desde los márgenes, haciéndose margen, marginándose; una particular declinación de la mirada –la mirada del oído– que anima a crecer sus ensayos, poemas y diarios al ritmo de una atención *metafórica* que, a su vez, despliega múltiples ejes coyunturales y *metafóricos* ofreciendo al lector asideros donde anidar, trampolines para saltar, y (a)bordar la retícula escrita, aún escribiéndose.

La *metáfora* que acciona el desdoblamiento de *metáforas* tejedoras de la red, sería ésta que acabo de apuntar: el entrevero –que se adivina desde varios ángulos y matices, aspectos o características– de una simbiótica *entrañeza* y *extrañeza* que urde la estructura de cada uno de los textos de la literatura maillardiana. Utilizo aquí el término *metáfora* en el sentido en que la propia escritora lo entiende y aplica, es decir, como un proceso epistemológico, una relación tensional analógica entre dos campos que produce la identificación de uno en otro y de otro en uno: el efecto de una mirada puesta sobre dos cosas que advierte lo que *entre* ellas discurre. La lógica del *entre* es la de la metáfora. La escritura de Maillard es un espacio lingüístico, semántico, poético, filosófico, vital que habita *entre* la *extrañeza* y la *entrañeza*. Ni en una ni en otra: en el *entre* que las une y las separa, en la membrana de unión y rechazo. *Entre* lo *entraño* y lo *entraño* suceden los poemas, los ensayos y los cuadernos. En ese juego o jugo branquial. La escritura de Chantal Maillard sucede, por tanto, como una metáfora, en una metáfora.

Uno de los vórtices *extraños* y *entraños* a partir de los que se puede desgranar una comprensión de su obra conjunta es, sin duda, el que atañe a la estética/ética. La labor escrituraria de Maillard explicita una concepción artística exploradora de cauces inusitados y experimentales, por ello, *extraños*, pero asimismo, rescata la función *re-ligiosa* del arte antes del Arte y abre una dimensión comunitaria de *entrañamiento*. Como continuadora de la estética iniciada en las vanguardias, su propuesta incurre en una búsqueda formal innovadora, atrevida y fiera, que desestabiliza y pone en solfa la artificiosidad de los preceptos y cánones artísticos institucionalizados, exigiendo una recepción reflexiva, lúcida y lúdica, esto es, *intelectual*; en este sentido, su obra se enmarca en la brecha posmoderna. Sin embargo, la incidencia que la particulariza en el seno de la posmodernidad contemporánea es la articulación *entre* esta audacia estilística heredera de los sondeos más comprometedores y comprometidos del arte del último siglo (*Matar a Platón* y *Husos* son idóneos ejemplos) y una intención curativa y homeopática, una declinación de la escritura hacia la nervadura viva que duele y se duele para compensarla, contrarrestarla, para acercarse al dolor desde el manto común donde a todos nos duele, para decir el dolor es el mismo, aplacar la soledad y convertir el dolor en otra cosa (*Matar a Platón* y *Husos* son idóneos ejemplos). Esta tarea de la obra artística como lugar de refugio o cobijo donde acudir, reconocernos y compartir el recogimiento apela al sentido del arte antiguo que adviene a la escritura de Maillard a través de los sistemas filosóficos y cosmológicos de Oriente, en especial, a través de la tradición india.

En definitiva, tanto define su quehacer escriturario una hiriente y herida conciencia posmoderna como el gesto de la compasión: la intensa ternura que brota al filo del intenso dolor. De hecho, más que de una o de otra, el significado que destila su escritura se desprende del intersticio de ambas, de lo que *entre* ambas construyen y significan. La *entrañeza* ética y la *extrañeza* estética están íntimamente relacionadas. Al señalar las imposturas del arte y sus instituciones, al incidir en la falla deconstructiva que arremete contra las ilusiones cognitivas y lingüísticas, la escritura de Maillard se queda en el puro rescoldo de lo que fue palabra y floritura retórica. El lenguaje-hueso, lenguaje-ruinoso, lenguaje-balbuceo es un casi-lenguaje que dice desde la orfandad de conceptos léxicos y epistemológicos la estremecedora orfandad vital. Y es esta *extrañeza* del balbuceo (la de un lenguaje sincopado, roto, segmentado y en suspensión: un casi-lenguaje) la que dispone el único espacio lingüístico honesto desde el que hablar, desde el que volver a decir, contar el derribo y contarnos: *entrañarnos*. La *extrañeza* del lenguaje huérfano es

habla humilde que al decirse dice la *entraña* que nos es común: la intemperie, el hambre, la *extrañeza*<sup>86</sup>.

Estos dos aspectos, la experimentación propia de las vanguardias y el conocimiento sólido y aplicado del pensamiento oriental, constituyen además los dos elementos que hacen de la obra de Maillard un caso *extraño* –único– y *entraño* –vuelto hacia sí, sin genealogía a la que adscribirse– dentro del panorama literario español actual. Por un lado, aunque Maillard se nutre de cierta ideología moderna y vanguardista, no se fija en la literatura española, sino en la europea y, en especial, en la francesa: leyó en su juventud y en francés a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Apollinaire. Su formación literaria poco tiene que ver, por tanto, con la tradición hispánica, y éste es el primer rasgo que extranjeriza su escritura dentro de la órbita en la que, sin embargo, se ubica. El segundo aspecto tiene que ver precisamente con el que acabo de mencionar, porque, si bien la autora se siente atraída por cierta literatura, la base de su formación no es literaria sino filosófica, y no sólo eso: Chantal Maillard es una de las primeras –y todavía de las no muchas– personas que en el ámbito español dedica sus esfuerzos como investigadora a la filosofía oriental y a sus imbricaciones con el pensamiento de Occidente.

Su obra creativa convoca, reelaborándolos, algunos de estos referentes orientales y el efecto es el de una escritura escrita en castellano pero desnaturalizada tanto de la tradición literaria que la acoge como del propio cauce literario que la ampara. La escritura de Maillard ni es *literaria* ni es *española*. Podría considerarse una suerte de *traducción* de otras tradiciones artísticas y sobre todo filosóficas que se sitúan bien lejos de los cimientos que componen las corrientes literarias españolas contemporáneas. Ni generación del 98 ni del 27, ni Posguerra ni Siglo de Oro; por el contrario: Nāgārjuna, Abhinavagupta, Bharata, Rājāśekhara, Lao Tsé, Santōka, Michaux, Beckett, Feldman, Wittgenstein, Deleuze, Derrida... Algunos de estos nombres suenan familiares en los círculos intelectuales de nuestro país, otros ni por asomo. En esta traslación (trasvase o

---

<sup>86</sup> Este desdoblamiento artístico que aúna un arriesgado ensayo estético y formal a una función ética compasiva es el sentido íntimo –creo– que acerca la obra literaria de Maillard a la musical de Barbara. Poco conocida (y menos reconocida), Barbara –que persiguió “un sonido como cuando un pájaro roza con su ala los cabellos de una joven que está a punto de beber una taza de té” (en Wodrascka, 2001: 128)– exploró y abrió caminos formales entre la música popular de la *chanson française* y la música contemporánea. Pero, sobre todo, ella como Maillard, y cada una desde su ámbito de creación, articulan – en cuerpo de poema o canción– los resortes de una misma energía (emocional, mental, afectiva) que en su expresión es capaz de conjugar la extrema y pulida delicadeza técnica con el desgarrado, roto, bruto y desesperado del grito que dice duele y dice vida. Sería interesante que alguien se ocupara de esta confluencia con detenimiento.



reelaboración) radica la rotunda originalidad de la obra de Maillard: animal de *extraño* nombre y *entraña* estirpe: inclasificable y solitaria por su ascendencia heterogénea y foránea en el escenario en el que crece<sup>87</sup>.

Otro resorte *entraño* y *extraño*, que incide, por su relación, en este aislamiento, es su voz, la voz de Maillard como elemento indispensable de su escritura. En el tiempo en que empecé a interesarme por sus libros, invitaron a la autora a participar en un encuentro literario que se celebró en la Universitat de Barcelona donde yo, entonces, cursaba filología. En un aula abarrotada, al final del acto, le propusieron leer algunos poemas. Pequeña, la piel muy blanca, los ojos grises, vestida de negro. Es *extraña*, la presencia física de Chantal Maillard es extraña: no inquietante ni oscura o lóbrega, sino recóndita, rasgo y rostro de una forajida de sí. Leyó, y su voz, otro reducto de excentricidad, fue abriendo, al paso quebradizo de la lectura, cauces afectivos inesperados, interiores, que apelaban a recovecos comunes: *entrañamiento*. La primera vez que vi –oí– recitar a Maillard pensé que ella misma, su cuerpo y la voz, la curva y el gesto que adoptan su voz y su cuerpo leyendo forman parte del poema: de la *entraña* que en él se dice, de su *extraño* decir. Y lo sigo pensando todavía.

(No recitar, tampoco leer: con-voz-ar: compa-decir.)

La voz de Chantal Maillard –la voz y el cuerpo en un mismo gesto articulados–, además de decir el ritmo y al ritmo de la escritura, haciendo música lo escrito y diciendo la música de lo escrito, además, me parece profundamente *extrañada* y *entrañada* a causa de su acento. He llegado a pensar que su voz, su lengua hablada, es un desdoblamiento de lo que ocurre en su lengua escrita y literaria (o viceversa). Me explico. La lengua materna de Maillard es el francés. Cuando llegó a Málaga, en su adolescencia, niña aficionada a la literatura y a la composición de poemas, canciones y novelas, empezó a escribir poesía en castellano pero siguiendo la métrica francesa. En su adaptación lingüística, por tanto, pasó por una fase en la que la escritura en español discurría de acuerdo a las estructuras sonoras de la tradición francófona. Poco después abandonó las pautas métricas. Sin embargo, esta simbiosis o mixtura –quizá origen *desorigenado*–, aunque en su vertiente estrictamente formal durara poco y sólo en sus escritos juveniles sin trascender a su obra publicada, creo que ha perdurado subrepticamente (transformada) en su labor literaria posterior. Y es que Chantal

---

<sup>87</sup> Para hablar con precisión, hay que reconocer una influencia importante en la obra de Maillard que sí proviene de la tradición española, y en concreto, de la filosófica: me refiero a María Zambrano. Sin embargo, y aunque la impronta fue decisiva, Maillard no tardó en alejarse del magisterio de la pensadora y buscar la fertilidad en otros campos.

Maillard escribe y habla en castellano pero a otro ritmo, en otro acento. En su palabra oral no se detecta con nitidez exclusiva ni la sonoridad franco-belga ni las dicciones propias del sur de la península ni mucho menos un castellano neutro. Es una sutil mezcla que, como todas las mezclas, produce un resultado extraño, muy extraño, extrañísimo. Esta *extrañeza* que se advierte en su lengua hablada y que parece inmune a rastreos originales de dicción es el *extraño* acento que de alguna manera sospecho ha prendido en su lengua escrita, de modo que la mirada aislada que se dice en su obra es también la de este acento-paradigma: *entrañada extrañeza* contagiada al pulso del pensamiento. Chantal Maillard piensa desacentuada, desafinada: oblicuidad de la voz, la letra y el entendimiento.

Además de todos estos, se advierte otro *entraño* y *extraño* caso. Se trata del método epistemológico que surge y se despliega en la escritura de la autora. Toda su obra (aunque especialmente los diarios) representa la puesta en práctica –y escena– de un ejercicio de observación. La escritura de Maillard, por medio del observador, que es una particular representación del sujeto –*desujetivizándose*–, es el cauce de una actitud que consiste en ponerse frente a *algo* como si de *algo extraño* se tratara, que pretende *extrañar* lo que ocurre en el espacio de la mirada para, de este modo, lograr la desidentificación con lo que se observa y propiciar, así, una mirada desinteresada, un conocimiento desprejuiciado. Esto se complica cuando el observador, en el transcurso de la observación, experimenta un curioso viraje por el que invierte su mirada tomándose a sí mismo como objeto de observación. El método de conocimiento se recontextualiza en método de auto-conocimiento, y el ejercicio de *extrañamiento* se convierte, inevitablemente, en una observación *entrañada* en sí, hacia sí y desde sí. El giro que protagoniza el observador cae en las redes lógicas de la única herramienta de que dispone, porque ¿cómo conseguir una observación *entrañada* de uno mismo?, ¿cómo observarse sin perspectiva?, ¿cómo lograrlo estando (siendo) en la *entraña* de lo *extraño*?

El sujeto que se observa es sujeto que se adentra. El sujeto que se hace *extraño* frente a sí es al cabo un sujeto que se *entraña* en sí. Esta paradoja del gesto auto-observador es la que exploran y cuestionan hasta sus límites los diarios de Chantal Maillard. La escritura, entonces, destapa otra paradoja encadenada a la anterior: que la búsqueda auto-observadora se salda con la disolución del sujeto que se pretende auto-observar en el discurso o murmullo del lenguaje.

En lógica de observación, auto-observarse –*extrañarse*– denota la voluntad de un movimiento irrealizable. En términos lógicos, no se produce la *extrañeza* sino la *entrañeza*. Esta limitación epistemológica acaba señalando una ficción del lenguaje: la ilusión gramatical del yo. Si el yo sirve para decir lo otro desde cierta perspectiva, si, al fin y al cabo, la subjetividad es un consenso de la mirada que permite precisamente la heterogeneidad de miradas, cuando decidimos aplicarla sobre sí misma el resultado es inoperativo. Si digo yo, me identifico con ese yo. Poco puedo decir, entonces, de *mí*, en el lenguaje. Yo no es *algo* que pueda decirse, sino una función lingüística que identifica al emisor de un enunciado con el propio enunciado. Evidenciar este hecho conlleva una *alogía* comunicativa: se demuestra una restricción de la lógica del lenguaje: se demuestra que el lenguaje es un sistema lógico.

Y puesto que pensamos con el lenguaje, el pensamiento y el conocimiento son fenómenos lingüísticos, de modo que las leyes lógicas del lenguaje son, en definitiva, las que propician y limitan cualquier tentativa cognitiva. Si auto-observarse –hablar del yo– es una falacia lingüística, irremediabilmente será una falacia epistemológica; porque es lógicamente imposible conocerse, resulta lingüística y cognitivamente imposible auto-observarse. El péndulo *entre* la *extrañeza* y la *entrañeza* advierte, finalmente, que la escritura de Chantal Maillard es una teoría del conocimiento al límite, volcada al abismo de su propio sentido: impelida ya a ser considerada una teoría del lenguaje. En este vuelco ocupan un papel protagonista el desdoblamiento y la repetición.

Rastrear los intersticios del sujeto conlleva constatar –como ya dije– que no *existe* tal cosa, que tal cosa es un concepto, una construcción de lenguaje, un convencionalismo sintáctico, un pliegue de gramática. Por eso, tras la investigación que en este sentido suponen todos los diarios de Maillard –tal como he estudiado en el segundo capítulo de esta investigación–, en *Hilos*, la autora centra sus esfuerzos deconstructivos en detectar y desblindar las modulaciones lingüísticas que afianzan la presencia retórica del sujeto. Por eso, en este poemario, aunque principalmente en los textos reelaborados, las técnicas de escritura acusan, como antídoto a las ficciones de subjetividad, una extrema reducción expresiva (prescindiendo de las secuencias autobiográficas de *Husos* y esqueletizando al máximo el lenguaje del cuaderno), de modo que el resultado es un habla descoyuntada y ruinoso que socava la ruinosidad y el descoyunto que singulariza la evolución lingüística de los diarios.

En este contexto, las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* explicitan la disolución del sujeto en un embrollo de repeticiones lingüísticas dando inicio a la textualidad ilimitada. La marca retórica del sujeto se deshace en referencias-huella cuyo referente está borrado y cuya borradura está multicitada a lo largo de las fluctuaciones del texto-red. La terminología derridiana se acomoda a la concepción del lenguaje *metafórico* de *Husos* e *Hilos*, del mismo modo que las ideas de Barthes sobre el texto y el autor encuentran un ejemplo idóneo en las reescrituras, y de ahí que la advertencia de estas convergencias me haya permitido confeccionar, en el tercer capítulo, un marco crítico e interpretativo de aproximación al juego reelaborativo.

Desde estas perspectivas de análisis, he podido observar que las traslaciones que se producen entre *Husos* e *Hilos* difieren de las *otras* reescrituras de la obra de Maillard, sobre todo en un aspecto fundamental. En los casos anteriores y posteriores, el efecto de la entre-escritura consiste en tejer un mapa rizomático que desbarata los cajones estancos de los géneros literarios y pone en evidencia su artificiosidad: delata que funcionan como representaciones convencionales de la escritura y esta convencionalidad (tono, recepción, forma...) es la que induce a alterar el sentido de un mismo texto escrito bajo cauces genéricos distintos. En las mallas rizomáticas de las *otras* reelaboraciones se desvirtúa la idea de principio, fin y origen, así como la de significado unívoco, sugiriendo al lector un gesto siempre aplazado de entre-lectura donde su tarea no consiste en la interpretación de estructuras sino en la construcción de las trayectorias textuales que vaya advirtiéndolo.

Entre *Husos* e *Hilos*, el tejido de las reescrituras procura también estos aspectos pero añade otro, o más precisamente, los afila sobre otro: el sujeto. Si en los *otros* trasvases el concepto de sujeto en su acepción de autoría se diluye en la textualidad resultante del proceso reelaborativo, entre *Husos* e *Hilos* la desaparición del sujeto más que una consecuencia textual se pretende la prioridad retórica y, por tanto, es el motor que impulsa el fenómeno duplicativo de la escritura. Los ejemplos concretos detectados y estudiados dentro de cada una de las tipologías de diferencias muestran, al contrario que en los casos de los *otros* trasvases, que la traslación no sólo se propone verter sobre distintas cuñas literarias secuencias idénticas de escritura, sino que (y sobre todo) la sutileza reelaborativa entre *Husos* e *Hilos* (inclusiones y/o exclusiones, paráfrasis, sinonimias, alteraciones fuertes, etc.) tiene como cometido principal la evaporación gramatical del sujeto en las inmediaciones del lenguaje. Las repeticiones (o casi repeticiones) no sólo tratan, entonces, de urdir un entramado lingüístico, un texto: se

afanan en urdir una estrategia que termine borrando la presencia del sujeto y para ello traman un lienzo textual donde el yo se pierde. Es así como el sujeto se convierte en una marca fantasmagórica o en la intuición de una referencia cuyo referente –la marca de una marca de una marca de...– se pospone en una cadena siempre dilatada.

Es así, también, como a partir de esta deconstrucción del concepto de sujeto podemos pensar en la noción derridiana del lenguaje. El sujeto, una marca lingüística más en el conjunto de marcas lingüísticas, se aplaza y se reemplaza, difiere su posición y su sentido: es una diferencia diferida. Y el significado de su referencia *marcada* es precisamente un no-significado: como el resto de piezas gramaticales, constata que los hechos de lenguaje son reiterables y recontextualizables: igual que fórmulas, se pueden repetir y por eso nunca su función se limita a la de un solo contexto y por eso, tampoco, su sentido se cierra sobre un único significado. Las marcas lingüísticas *no-significan* porque significan postergadamente: citándose unas a otras, inter-citándose.

La lógica citacional es la del texto. Así, por simple efecto de continuidad, en mi acercamiento a las reescrituras, de las sugerencias de Derrida me inmiscuyo en las de Barthes (o viceversa). Y es que, a mi juicio, las repeticiones (o casi repeticiones) que se producen en las reescrituras pueden ser entendidas también desde la perspectiva de citas textuales que, a su vez, citan lingüísticamente la disolución del sujeto-autor. Las reescrituras funcionarían, entonces, al modo de series de multicitas en un sentido doble: por una parte, la prosa cita al poema y el poema cita a la prosa: se abre un despliegue de citas y surge la textualidad; por otro lado, los trasvases textualizan en cada cita y por el proceso lingüístico de reiteración que supone la citacionalidad el desgaste gramatical del sujeto en el manto del lenguaje.

De acuerdo con la teoría derridiana, en las reescrituras, el *sujeto se lenguajiza*; según la barthesiana, se *textualiza*. Ambas bifurcaciones congregan un mismo ángulo: se deduce una multiplicidad significacional que hace del lenguaje un bosque de signos-cuerda relacionales, circunstanciales, condicionales, *metafóricos*. En los trasvases se explicita esta *metaforicidad* estructural del lenguaje que además de entrar en vivo diálogo con ciertas ideas posmodernas refleja, en el caso de Maillard, una aclimatación a su escritura de enseñanzas de las filosofías orientales, en especial, del gesto de la diosa Kālī, de los estados estéticos o rasas y del pensamiento de la escuela budista *madhyamaka* y su fundador, Nāgārjuna.

La metáfora, así entendida, es un mecanismo de traducción. Maillard escribe metáforas porque cada palabra, de algún modo, traduce otras y ninguna dice

exactamente lo mismo. Éste es el sentido de la diferencia en la repetición en la escritura de la autora. “Toda traducción, inevitablemente incompleta, deja atrás un *resto* irreductible”, sostiene Nicolas Bourriaud (2009: 31). Este resto –el origen borrado, el origen que nunca existió– es lo que precisamente señala Maillard con su escritura metafórica. Las palabras no son símbolos, no apuntan a una verdad más allá de ellas; por el contrario, crean mundos de signos y los sentidos están contenidos en esos mismos mundos, en las relaciones que entre sí tejen las cadenas de traducciones.

Por eso, consciente o inconscientemente, Maillard ha confeccionado su obra entera como un tapiz, una urdimbre de piezas repetidas, espejos, desdoblamientos. Cada libro traduce el anterior y prefigura el siguiente, rompiendo, finalmente, el sentido unidireccional. El último libro de Maillard podría ser el primero, porque ya no hay primero ni último, origen ni copia, sino hilos que trenzan la red, hebras en la trama. Y todavía hay más, porque –tal como he estudiado en el primer capítulo de este trabajo– no sólo los libros dialogan entre sí, muchos de ellos, también, siguen en su estructura interna una forma fractal donde cada una de las dos partes es una traducción de la otra, el doble reflejo de lo mismo múltiple.

La escritura en constante traducción de sí misma tiene una equivalencia (¿traducción?) en el sujeto en constante traducción de sí mismo: los desdoblamientos infinitos que despliega la mirada del observador al observarse no son otra cosa. Y, finalmente, como ya se ha dicho, en las reescrituras estos dos desdoblamientos se amalgaman. Por un lado, en los trasvases, la escritura se repite, se cita, se traduce; por otro, el sujeto se desdobra hasta desaparecer en el lenguaje. Así pues, los tres capítulos de esta investigación, igual que las *traducciones* de Maillard, se podrían leer en un orden invertido, en cualquier orden, puesto que hablan de aspectos distintos y, sin embargo, iguales. Los capítulos de este trabajo son, de algún modo, también, entre sí, traducciones del mismo fenómeno, de sí mismos.

En uno de sus libros, el crítico y comisario de arte Nicolas Bourriaud apunta acerca de las declinaciones que en las últimas décadas ha dibujado el arte:

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles.

[...]

Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas *ya producidas*. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y

de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción: “Las cosas y las ideas”, escribe Gilles Deleuze, “brotan o crecen por el medio, y es allí donde hay que instalarse, es siempre allí donde se hace un pliegue”. La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?”. Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo *dado*. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena. (2004: 7 y 13-14)

Aunque Bourriaud habla de las tendencias del arte, no es difícil pensar que Maillard, de algún modo, muy personal y propio, podría estar entre los artistas a los que el crítico francés se refiere. En el panorama de la *postproducción*, que acuña y describe Bourriaud, donde el apropiacionismo es el gesto artístico por excelencia, la obra –tal como Deleuze sostiene– es un pliegue, esto es, un desdoblamiento, una arruga más en la enorme tela que crece con cada nueva estría, o con cada nueva traducción en la cadena infinita de traducciones. Lo curioso es que Maillard, en lugar de utilizar escrituras de otros autores, en las reelaboraciones, toma la suya propia, es decir, se apodera de sus propios materiales, se cita a sí misma, se auto-traduce. Esta diferencia, respecto a los artistas de los que habla Bourriaud, permite que la obra de la escritora se convierta en un universo contenido, infinitamente conectado con el exterior –como se ha visto a lo largo de la investigación mediante las constantes comparaciones con obras de ámbitos muy distintos–, pero finalmente un universo vivo, orgánico, cambiante, en transformación, singularísimo. Dice Bourriaud:

Así la obra de arte contemporánea no se ubicará como la conclusión del “proceso creativo” (un “producto finito” para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades. [...] Superando su papel tradicional, en cuanto receptáculo de la visión del artista, funciona en adelante como un agente activo, una partitura, un escenario plegado, una grilla que dispone de autonomía y de materialidad en

grados diversos, ya que su forma puede variar desde la mera idea hasta la escultura o el cuadro. Al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva” que opone las mercancías y sus consumidores, *haciendo funcionar* las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación. ¿Y acaso hoy podría compararse la creación artística con un deporte colectivo, lejos de la mitología clásica del esfuerzo solitario? (2004: 16-17)

El arte como un deporte colectivo apunta a una estética centrada en la comunidad, lo que Bourriaud ha llamado *estética relacional*, donde la obra se convierte en un encuentro y, por eso, en un espacio de resistencia. O también:

Una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y que tiene por tema central el “estar-juntos”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido. (Bourriaud, 2008: 14)

La apropiación no es sólo el movimiento del artista sino también el del espectador, que abduce la obra para, en este encuentro, crear un sentido doble, desdoblado, repetido, una traducción que servirá para tejer puntos de sutura y una membrana de ligazón desde la que reinterpretar el mundo, desde la que denunciarlo y subvertirlo también<sup>88</sup>.

La estética relacional de Bourriaud presenta indudables puntos de contacto con el *poema del hambre* de Maillard. Desde una radical posmodernidad, ambas propuestas pretenden buscar vínculos, la mirada compasiva como camino, a través del arte, para construir un tiempo de comunidad. El desdoblamiento de Maillard y la postproducción de Bourriaud conducen a lo mismo que la repetición en las culturales tradicionales antiguas, lo mismo pero que, sin embargo, ya es algo muy distinto. La repetición servía para construir una identidad, lazos de unión –también de exclusión–, espacios bajo los que cobijarse puesto que todos –los del grupo– los compartían (o se obligaba a ello). En la postproducción y en la escritura de Maillard, el apropiacionismo y el desdoblamiento sirven para señalar la identidad como un elemento ficticio y construido; no sólo eso: como un invento del poder. Repetir es decir que no hay una identidad (la que el poder

---

<sup>88</sup> “En 1996, Pierre Huyghe proponía fragmentos de guiones de Kubrick, de Tati, de Godard, a los candidatos de sus sesiones de casting (*Múltiples guiones*). Un individuo que lee el guión de *2001, odisea del espacio* en un escenario no hace más que amplificar un proceso que atraviesa la totalidad de nuestra vida social: recitamos un texto escrito *en otra parte*. Y ese texto se llama ideología. Se trata de aprender a convertirse en el intérprete crítico de esos relatos, jugando con ellos y construyendo luego comedias de situación que llegarían a superponerse a los relatos impuestos. El trabajo de Pierre Huyghe pretende sacar a la luz esos guiones implícitos e inventar otros que nos volverían más libres; si los ciudadanos pudieran participar en la elaboración de la *biblia* de la *sitcom* social en lugar de descifrar sus lineamientos, ganarían en autonomía y libertad” (Bourriaud, 2004: 60-61).



impone), sino múltiples identidades que construimos y deshacemos constantemente, a nuestro antojo y voluntad, re-significándolas incesantemente. En esta orfandad de certezas que es una vorágine de posibilidades estamos: vivimos aquí:

El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. [...] La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (Bourriaud, 2008: 22-23)

Y así la obra de Chantal Maillard. Y, así, especialmente, las reescrituras, clímax de los gestos de desdoblamiento y repetición, de sus intenciones estéticas y, sobre todo, éticas y políticas. Y es que la sintomatología *desdoblada* y *repetida*, finalmente, *metafórica* de la escritura maillardiana y su campo de cosecha –en los libros, entre los libros, en la mirada que escribe y se escribe– se intensifica en el fenómeno de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*, acontecimiento literario donde se despliega el último viraje de la diáspora retórico-lingüística y deconstructiva del sujeto que hasta el momento ha trazado la *extraña-entraña* escritura de Chantal Maillard. Continuará.

# **RESUMEN**



El objetivo principal de esta investigación ha sido estudiar el corpus de la obra de Chantal Maillard desde la perspectiva del desdoblamiento y la repetición. La decisión de este punto de vista o enfoque se debe a la constatación de la importancia de estos dos elementos, que adoptan múltiples facetas y versiones, en su escritura. ¿Qué sentidos amalgaman la repetición y el desdoblamiento en la obra de Chantal Maillard? ¿Por qué estos dos movimientos son frecuentes en el pulso de su escritura?

La primera evidencia, que ha funcionado como hipótesis fundamental para este trabajo, es que ambas declinaciones inciden en dos aspectos, íntimamente relacionados, que además singularizan la obra de la autora. En primer lugar, los desdoblamientos y las repeticiones convierten la escritura de Maillard en un texto donde las conexiones y las convocaciones saltan tejiendo una malla orgánica, palimpsística, abierta y en continua transformación. En segundo lugar, igual que el libro –su condición singular, de escritura autónoma– desaparece en el susurro de la red textual, así, el sujeto, la voz de la autoría, se difumina en el murmullo del lenguaje.

Para estudiar estos dos procesos simultáneos y trenzados, he examinado y analizado tres ejemplos de desdoblamiento y repetición en la escritura maillardiana, aquellos que he considerado más importantes por su persistencia e incidencia. Estos tres casos han sido abordados desde una metodología afín al propio tema de estudio. La escritura de Maillard ha sido lanzada a dialogar con otras obras de otras artes y con diversas propuestas filosóficas y estéticas tanto occidentales como orientales. Esta intención comparatista pretende acercar el sesgo hermenéutico a la propia materia literaria que se disecciona. Si la escritura de Maillard brota en torno al desdoblamiento y la repetición, parece acertado aproximarse a ella siguiendo la misma lógica que la articula para, desde su interior, desentrañar los significados que ofrece.

En el primer capítulo, titulado “La urdimbre”, mi propósito ha consistido en desvelar el uso del desdoblamiento y la repetición en la estructura interna de los libros. Muchos de ellos, tanto poemarios como diarios, se construyen a partir de una forma dídica, es decir, están compuestos de dos partes. Lo curioso de este andamiaje es que las secciones funcionan como dos modos de decir lo mismo aunque desde niveles simbólicos o discursivos distintos, resultando entonces no ser ya lo mismo aquello que se vuelve a decir. La repetición de una idea es, en realidad, el impulso de otra perspectiva, forma o mirada de esa misma idea. La repetición implica, a su vez, un desdoblamiento. Un lienzo liso se pliega: surge otro modo de abordar un mismo asunto y eso implica señalar

las múltiples visiones sobre un tema, los infinitos significados que se le pueden conferir. La verdad desaparece. Las posibilidades se desbordan.

Esta estructura desdoblada y repetida es la que Maillard dibuja en *Poemas a mi muerte* (1994). En este poemario la temática en torno a la que giran los poemas es la que el título explicita. En la primera parte, la autora filtra una mirada occidental, donde la muerte surge como un alter ego que advierte del corte abrupto por venir. En la segunda parte, por el contrario, la voz de los poemas adopta una perspectiva oriental. La estancia de la autora en India le permitió entender de primera mano la comprensión holística del hinduismo, donde la muerte es un estadio más de un ciclo que no se detiene. Por eso, la voz de cada poema es la de una persona que está muriendo. La escritura es un gesto compasivo, puesto que surge de una exacerbada identificación que entiende que todos los seres estamos condicionados y, por tanto, unidos en esta experiencia.

En *Conjuros* (2001), el espejo doble de la escritura orbita alrededor de este tipo de composiciones mágicas. En la primera parte, los poemas se proponen como distintos conjuros: “Conjuro para escribir conjuros eficaces”, “Conjuro para atravesar las arenas movedizas”, “Conjuro para decir mentiras y construir verdades”, etc. Todos ellos se postulan como encantamientos pero ninguno consigue el ritmo poético propio de estas composiciones tradicionales. Es en la segunda parte donde el conjuro pasa de ser una voluntad teórica a un acontecimiento. Como en la segunda sección de *Poemas a mi muerte*, Maillard habla a través de una voz con la que se identifica, la de la diosa Kālī de la cosmología hindú. Kālī, divinidad de la muerte y de la oscuridad, destruye mundos para construir otros. Su palabra hace lo que dice y, en este sentido, el poema aquí sí deviene conjuro: palabra performativa.

El contenido amoroso que desarrollan los poemas de *Lógica borrosa* también se divide en dos partes, aunque la lectura minuciosa muestra que la estructura díptica supone un paso atrás en el juego de ecos que la autora venía entretejiendo en libros anteriores. Las secciones sirven para organizar el conjunto de la escritura, nada más. Los desdoblamientos no se accionan.

El siguiente libro estudiado en el primer capítulo de mi investigación es el diario *Benarés*, escrito entre 1998 y 1999 e incluido, más tarde, en *Diarios indios* (2005). Las dos partes de *Benarés*, *48 Ghats* y *Diario de Benarés*, captan un vuelco deslumbrante en la mirada del observador. En *48 Ghats*, el observador registra el mundo con una visión que se pretende objetiva, neutra y ecuánime. La escritura de Maillard es un reducto que traduce el flujo de unos ojos imparciales que procuran ver lo que hay, sin añadir

prejuicios mentales ni morales a lo observado. Más tarde, en *Diario de Benarés*, el giro que se produce es una consecuencia lógica del gesto anterior y supone el surgimiento definitivo del observador. La mirada identificada con el mundo de *48 Ghats* se desdobra en *Diario de Benarés*, y este desdoblamiento es el que permite la auto-observación. La voz de la escritura no observa el mundo: se percibe a sí misma captando el mundo. Para llevar a cabo esta reflexión es necesaria una escisión del yo. Este pliegue es el observador, que por su compleja naturaleza repetida y desdoblada ha sido el protagonista del segundo capítulo de este trabajo.

Llegamos, ahora, a dos de los libros más interesantes en cuanto a la estructura doble o fractal. Me refiero a *Matar a Platón* y a *Husos*. Ambos utilizan una novedosa forma de repetición, nunca antes puesta en acción por su autora. La escritura desborda los márgenes y ocupa un espacio que desestabiliza la lectura clásica y el significado unívoco.

En *Matar a Platón*, la estructura desdoblada es evidente por las dos partes que articulan el poemario: *Matar a Platón. V.O. subtitulada* y *Escribir*. Cada una de ellas habla de un acontecimiento. La diferencia reside en cómo se aproximan a este fenómeno. En *Matar a Platón V. O. subtitulada*, los poemas describen la muerte por accidente de tráfico de un hombre. Cada composición es una posible versión de ese instante único y, por ello, intraducible. Esta característica es la que me ha llevado a comparar el poemario con la película de Jean-Luc Godard *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el film *Smoke* de Wayne Wang y un libro de Georges Pérec, *Tentativa de agotar un lugar parisino*, puesto que todas estas obras exploran la posibilidad de decir la singularidad de un acontecimientos mediante la representación fílmica o literaria.

En los poemas de *Matar a Platón. V.O. subtitulada*, la trama focaliza la reacción de los personajes que han presenciado el accidente. Todos ellos muestran una ausencia absoluta de compasión ya que tratan rápidamente de concederle una explicación, salvaguardarse tras un paraguas conceptual para tranquilizarse. Nadie, excepto un perro y un niño, procuran acercarse al moribundo, sentir con él, perder su yo en el manto común de una experiencia que a todos nos une.

En *Escribir*, por el contrario, la voz del poema habla desde el dolor físico de la enfermedad y, por tanto, desde el límite entre la vida y la muerte. La compasión, una mirada común y colectiva, palpita. En este caso sí se produce la identificación con todos los seres que se duelen, entendiendo que el dolor es algo que todos compartimos. *Escribir* es una letanía y también un conjuro para deshacer en la escritura el dolor, para

compartirlo y que duela menos. La escritura se convierte entonces en un espacio, un tiempo de relación, un abrevadero. El acontecimiento se centra, en *Escribir*, no en el muro conceptual que construimos para evitar identificarnos con los otros y no dolernos con ellos, sino en la herida que todos compartimos: estar vivos, vivir en la intemperie tejiendo los únicos lazos posibles, aquellos que hacemos entre-nosotros.

Así pues, las dos partes de *Matar a Platón* abordan el mismo tema pero desde ópticas opuestas. Aunque, con todo, hay más. El desdoblamiento dibuja una nueva y novedosa forma. En la primera parte del poemario, la escritura se bifurca en dos registros: arriba, los poemas; abajo, los subtítulos, en prosa. Parece que los últimos funcionan como una explicación de los primeros. Pero no es así. Ambas voces cuentan la misma historia con diferencias, desajustes: desdoblamientos. En un acontecimiento, la realidad es una red transformándose donde todos los nódulos de enlace están, entre sí, interconectados (de ahí la comparación con los cuadros de Mark Lombardi). Decir la realidad múltiple, poliédrica y cambiante mediante un sistema de signos analógico como es el lenguaje obliga a buscar estrategias para sugerir la imposibilidad de decir el acontecimiento; por eso, las polifonías de la escritura, las fugas de la voz, que, en última instancia, indican que el acontecimiento no se puede mostrar o presentar, tan sólo re-presentar (repetir, desdoblar) en la página.

En *Husos*, los subtítulos se convierten en notas al margen. La escritura también ocupa dos espacios: arriba, donde se extiende la escritura principal, y abajo, donde aparecen las notas. La escritura de arriba recoge un recorrido por los diferentes estados de la mente, convirtiéndose en un particular documental sobre el funcionamiento de la conciencia. Las notas, por su parte, son una traducción íntima y cotidiana del devenir de esa misma conciencia. La disposición espacial de estas dos modulaciones de la escritura, contrariamente a lo esperado, permite a Maillard causar un movimiento de desjerarquización. Sucede así. En la mayoría de casos, los números que conducen a una nota no están al final de un párrafo de la escritura superior, sino que ocupan el hueco de un párrafo, como si fueran uno de ellos. Este movimiento *metafórico* (la escritura de las notas *como si* fuera la escritura de arriba y viceversa) elimina las diferencias entre una y otra, de modo que ambas surgen como dos representaciones posibles de los vaivenes mentales, dos repeticiones o desdoblamientos de lo mismo. El discurso único y certero deja de tener cabida en este paradigma donde el origen es un punto que nunca existió. Esta constatación permite establecer una analogía entre el diario de Maillard y el manga *Uzumaki* de Junji Ito, parentesco que se ha estudiado con detalle en el primer capítulo.

También he considerado oportuno comparar este cuaderno con el documental *Là-bas* de Chantal Akerman. En el film, como Maillard en *Husos*, la directora lleva a cabo una curiosa tensión entre la imagen que se ve y la voz en off que se oye, proponiendo un desdoblamiento de registros que, sin embargo, están íntimamente relacionados.

La estructura de *Hilos* incide también en una organización díptica pero con ciertos matices que todavía le confieren mayor complejidad e interés. Las dos partes del poemario, *Hilos* y *Cual*, funcionan como ecos. En esta ocasión el gozne es el propio lenguaje. *Hilos*, la primera parte, supone una depuración extrema del habla, una puesta en duda y derribo de los conceptos anclados en nuestra lengua y que construyen un (ficticio) horizonte metafísico. La metafísica, para Maillard, es lógica y, por tanto, lenguaje. Tras este trabajo de deconstrucción, *Cual* se propone como la única posibilidad de escritura; es un personaje sin identidad, neutro, compasivo, que habla con palabras pequeñas, descreyendo de los conceptos, del sujeto y de su propia identidad, construyendo, eso sí, pequeños espacios provisionales para compartir la orfandad común, para levantar un refugio que, más tarde, caerá para de nuevo surgir otro. La condición precaria de *Cual* me ha llevado a tejer desdoblamientos con otros personajes siameses que la literatura y el cine han dado, como el protagonista de *Film* de Alan Schneider (con guión de Samuel Beckett), el ciclista ético de Duchamp, los rostros anónimos de *Ladoni* de Artur Aristakisyan o las composiciones dodecafónicas de Morton Feldman.

Además de la bisagra que ensambla las dos versiones de *Hilos*, la primera parte del poemario se construye como una particular tela de araña donde los desdoblamientos son el motor que acciona la escritura. Las repeticiones de versos se producen en un mismo poema, entre poemas de una misma sección y entre poemas de secciones distintas. La red que hilvana Maillard es muy similar a las que, en arte, han tejido Gego o Chiharu Shiota, con cuyos trabajos dialoga la escritura de *Hilos*.

Por último, los tres libros que cierran el estudio llevado a cabo en el primer capítulo escapan a la lógica fractal, señalando posibles transformaciones de ésta. En *Bélgica*, Maillard convierte el doble registro en una expansión de desdoblamientos. Un abanico de diversos cauces –no sólo escritos, también visuales– se extiende en las páginas de este cuaderno. La voz doble y repetida es ahora un interminable laberinto de espejos.

Justo el caso opuesto encarna *La tierra prometida*, un extraño y particular poemario que Maillard publicó en 2009 y que consiste en un único y largo poema que se extiende a lo largo de más de ochenta páginas. Aquí la división en dos partes desaparece. De la



escritura brota una sola voz que se desdobra en una cadena sintáctica de adverbios que se repiten, reformulándose en una sucesión de combinatorias. El verso es el mismo pero nunca es idéntico. El desdoblamiento es evidente, aunque no se construye por fractalidad o acumulación de partes, sino por mengua, decrecimiento y reducción a una única voz repitiéndose *ad infinitum*.

Para terminar, *La herida en la lengua*, último poemario publicado hasta la fecha por Maillard, aúna dos estructuras ya exploradas. Por una parte, podríamos sostener que es un libro fractal, ya que la última sección, “Balbuces”, funciona como desdoblamiento de todo lo anterior. Por otro lado, la que hemos considerado primera parte es, en sí, un despliegue de ocho apartados, atravesados por constantes convocatorias que apelan, además, a otros libros anteriores de la autora.

Tanto los libros fractales más sencillos estructuralmente (*Poemas a mi muerte*, *Conjuros*, *Lógica borrosa*, *Benarés*) como aquellos otros que hacen del andamiaje desdoblado un juego más complejo y atrevido (*Matar a Platón*, *Husos*, *Hilos*) y los que, finalmente, mutan esta forma por acumulación (*Bélgica*), mengua (*La tierra prometida*) o mestizaje (*La herida en la lengua*) inciden, en definitiva, en una única y misma dirección: escribir una red. La obra de Chantal Maillard, tal como se ha estudiado en el primer capítulo de esta investigación, es una urdimbre, una vorágine de conexiones creciendo, desbordándose; un haz de pliegues en perpetuo desdoblamiento y repetición.

En el segundo capítulo, “El observador”, mi interés se ha centrado en esta particular figura del sujeto y su proceso de transformación a lo largo de los cinco diarios que hasta ahora han visto la luz: *Filosofía en los días críticos* (2001), *Diarios indios* (2005), *Husos. Notas al margen* (2006), *Adiós a la India* (2009) y *Bélgica* (2011).

Maillard inicia su andadura diarística como respuesta a una búsqueda que se convierte en una necesidad: la de incluir el sujeto que habla, opina y reflexiona en la escritura. La filosofía, materia que Maillard estudia y en cuyo cauce empieza a escribir, emplea el plural mayestático, tergiversador para la autora. Toda escritura es la proyección de una subjetividad. Los diarios ofrecen a Maillard la posibilidad de incluir el yo en el devenir de las palabras, entendiendo esta integración como un gesto de sinceridad escrituraria. En esta decisión se encuentra la huella de María Zambrano, si bien es cierto que Maillard pronto abandona el magisterio de la pensadora para inmiscuirse en las enseñanzas de las filosofías orientales.

En *Filosofía en los días críticos*, la preocupación por incorporar el yo a la voz que escribe anticipa muchos de los temas que los diarios posteriores desarrollarán: los husos, el observador, el mapa de la conciencia. Con todo, la escritura de este cuaderno oscila entre estos aspectos y otros muchos, que lo convierten en el conjunto poliédrico de una voz desdoblada en múltiples voces, de una polifonía de sensaciones que advienen en torrente y avalancha, y que impactan en una sensibilidad desbordante y excesiva.

*Diarios indios*, en la trayectoria que dibujan los diarios, es un cuaderno de inflexión. Formado a su vez por otros tres diarios (*Jaisalmer, Bangalore y Benarés*), escenifica estadios distintos del observador. En *Jaisalmer, Bangalore* y la primera parte de *Benarés (48 Ghats)*, la escritura es una estrategia de desaparición del yo y, en consecuencia, un mecanismo de identificación con lo que los ojos ven, sin añadir prejuicios mentales ni enfoques morales. El desaprendizaje cultural de la mirada llevará a Maillard a contemplar lo que ocurre. Nada más. En esta opción, el observador todavía no ha surgido, puesto que ningún desdoblamiento ha sucedido: la mirada y lo que mira son una y la misma cosa. En *Bangalore*, la escritura se decanta hacia la compasión, lo que permite establecer analogías entre este diario y dos trabajos fílmicos: el documental *El ojo sobre el pozo* (1988) de Johan van der Keuken y la última película de Léos Carax, *Holy Motors* (2012).

En la segunda parte de *Benarés* se produce el vuelco. La intención objetiva de posicionarse ante la realidad para captarla sin añadiduras emocionales sufre una vuelta de tuerca en *Diario de Benarés*, la derivación meta-reflexiva de la escritura anterior. El ojo no se detiene en lo otro sino en cómo la mirada observa lo otro: se auto-observa. El foco se sitúa, entonces, en el sistema perceptivo que permite la observación.

El gesto auto-observador se somete al límite en *Husos. Notas al margen*. Cuaderno de duelo, *Husos* utiliza el observador como una estrategia para apaciguar el dolor. Distanciarse y observarse es un modo de desidentificarse con lo que más duele y, por tanto, un modo de sobrellevarlo. El observador, como el espectador de una representación, contempla su yo desde un extraño y curioso desdoblamiento de sí. Las emociones pasan, los pensamientos se suceden, pero el observador lo divisa todo con la misma distancia estética que confiere un escenario o una pantalla de cine. En este sentido, los husos, los estados emocionales que transita el yo, son fácilmente comparables con los rasas, los estados estéticos de la teoría śivaísta de Cachemira, que aproximadamente surgió entre los siglos VIII y XI. Propuesta en el *Nāṭyaśāstra* de

Bharata y, más tarde, recogida en el *Abhinavabhāratī* de Abhinavagupta, la teoría de los rasas es ampliamente examinada en este último trabajo, donde su autor no se limita a exponer únicamente sus opiniones acerca del texto fundacional de Bharata, sino que, además, aúna y comenta las especulaciones que realizaron los filósofos que le precedieron, ofreciendo así una panorámica global sobre el asunto.

El desdoblamiento del observador en *Husos* conlleva, finalmente, cuestionar la existencia de ese receptáculo de emociones que llamamos yo. ¿De veras existe? ¿De veras *hay* algo que alberga lo que sentimos y pensamos? ¿El yo es un *sub-iectum*, algo que *sujeta* las percepciones? Maillard descubre, en el proceso de observación, que el yo no es otra cosa que las mismas emociones, es decir, que no hay yo sin emoción, puesto que percibir el yo es, irremediabilmente, percibir esas emociones. De acuerdo con lo que pensadores como Locke, Hume o Kant dijeron, de acuerdo, sobre todo, con lo que bastantes siglos antes Nāgārjuna advirtió, el yo es una entidad lingüística, un mecanismo para identificarnos con lo que percibimos. Bajo las emociones, no hay nada. La constante cadena de sensaciones crea la ilusión de un yo que las alberga, de algo que se identifica con ellas y las contiene. El observador, pues, conduce a Maillard a una fiera deconstrucción del sujeto. Observarse para deshacerse, para derribar la creencia en uno de los conceptos más arraigados: la identidad. ¿Y quién es entonces el observador, ese desdoblamiento neutro del yo? Una ilusión más, un juego lingüístico y mental más. El límite del observador se toca cuando su propia condición se pone en duda.

En *Adiós a la India*, el camino del observador queda momentáneamente detenido. Su mirada es, de nuevo, un ejercicio de neutralidad como en *Diarios indios*. En este sentido, poco aporta este diario al conjunto del proceso. Sin embargo, el punto de interés radica en la temática que con más frecuencia aborda. Maillard observa con distancia y sospecha los valores estéticos tradicionales que la cautivaron en sus primeros viajes a India, ya que la colonización cultural de Occidente los ha convertido en representaciones *kitsch*.

En *Bélgica*, hasta el momento el último diario publicado por Maillard, la escritura se desprende del gesto extremo de *Husos*. Si el sujeto es algo atrapado en la conciencia, un invento lingüístico y mental, ¿cómo deshacerse de él? El viaje que propone la autora es el de un regreso a los lugares donde pasó su infancia para, así, lograr habitar de nuevo su conciencia-niña, su mente antes de adquirir el pliegue del lenguaje, antes de desdoblarse en yo y mundo, cuando todavía no había surgido el observador. La duda que surge entonces consiste en saber si realmente es posible lograr tal propósito.

¿Podemos regresar a un estado pre-discursivo, a una conciencia anterior al lenguaje y al logos? Este interrogante impulsa la escritura, que constata un escollo insalvable: resulta imposible volver a habitar un estado previo al lenguaje con la única herramienta cognitiva de la que disponemos: el lenguaje.

Los diarios de Chantal Maillard trazan el itinerario de un viaje. El periplo se inicia con el surgimiento del observador y termina –por el momento– con el deseo de eclipsarlo. En *Filosofía en los días críticos* se condensan, en germen, todas las decantaciones que en diarios posteriores explorará el observador, una figura que brota con voluntad de observar el mundo desde una mirada objetiva y neutra, sin aditamentos conceptuales ni morales (*Diarios indios*) para, más tarde, aplicar esa mirada imparcial sobre sí mismo (última parte de *Diarios indios* y *Husos*). Este giro implica un desdoblamiento evidente. Para contemplarse, el observador se divide en sujeto y objeto de su propia observación. Este juego de ecos y repeticiones, pliegues constantes, señala la ausencia de un yo más allá del lenguaje que lo enuncia. Por eso, en *Bélgica*, el observador procura desaparecer para, así, intentar escapar de la trampa del lenguaje, del laberinto de la conciencia que ha sido el campo de estudio de cada uno de los diarios. Los cuadernos de Maillard articulan una teoría del conocimiento que desencadena, finalmente, una teoría del lenguaje; este viraje se evidencia de manera transparente en las reescrituras.

El tercer capítulo de esta tesis doctoral estudia un particular fenómeno que acontece en la obra de Maillard. La autora vuelve a escribir, en forma de poema, fragmentos en prosa de sus diarios. Estos trasvases potencian, por una parte, la concepción de la obra como una enorme red de constantes resonancias y, por otra, ahondan en la desaparición del sujeto en el lenguaje.

Para llevar a cabo una comparación minuciosa entre las dos vertientes de la escritura –poema y prosa– y sus matices de repeticiones y diferencias, he realizado un cotejo sistemático entre ambas versiones. He efectuado este trabajo a partir de la clasificación de las reescrituras en ocho tipologías según su grado de incidencia lingüística. Esta disposición es subjetiva y en ningún caso pretende convertirse en el único prisma posible de acercamiento al análisis comparativo de las reescrituras. Debido a su carácter vivo y al continuo proceso apelativo, las divergencias establecidas entre prosa y poema interaccionan y nunca se muestran aisladas. Así pues, la clasificación propuesta es

provisional y orientativa, incapaz de diseccionar con prurito científico una escritura que escapa a la lectura unívoca y unidireccional.

Las ocho tipologías son éstas: 1) diferencias de puntuación y de ortotipografía; 2) inclusiones y/o exclusiones de sintagmas; 3) paráfrasis; 4) alteración del orden de una expresión; 5) aparentes sinónimos; 6) variaciones, versiones y alteraciones fuertes; 7) efectos de contexto; y 8) efectos topográficos. A partir de los resultados obtenidos en el cotejo, he elaborado un estudio o comentario filológico que recoge, analizándolas, las modificaciones más extendidas, su sentido y sus relaciones.

Con todo, hay que distinguir entre dos grados o usos de las reescrituras que, por la sospecha de que afectan de un modo distinto al sentido global de la obra de Maillard, he estudiado en bloques distintos. En primer lugar, surgen aquellas que he llamado “*otras reescrituras*”. Son las que acontecen entre *Filosofía en los días críticos* y *Conjuros*, *Filosofía en los días críticos* y *Lógica borrosa*, *Filosofía en los días críticos* y *Hainuwele* y *otros poemas*, entre *Diarios indios* y *Hainuwele* y *otros poemas* y, por último, entre *Husos* y *La herida en la lengua*. Estas reescrituras, en cuanto traducen de un cauce diarístico a otro poético un mismo texto, suponen un zarandeo a la institución de los géneros literarios y su impostura, mostrando que tal clasificación es una división construida para conferir a la escritura significados previos de recepción. Frente a esto, las “*otras reescrituras*” despliegan un rizoma textual que entiende que no hay libro ni género sino escritura, textualidad, un campo infinito de textos convocándose, resignificándose y, así, construyendo mundo.

En el caso de las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*, este efecto también se produce pero a él se añade otro mucho más lacerante todavía. La escritura esquelética del universo lingüístico de *Husos* se enfatiza aún más en *Hilos*, donde los verbos en primera persona del diario se convierten en infinitivos y las estructuras sintácticas y gramaticales se impersonalizan en extremo. Este proceso se debe a la constatación, en *Husos*, de la ubicación del sujeto en el lenguaje, que provoca que, en *Hilos*, el foco de interés ya no sea la observación del yo (puesto que el yo es una declinación lingüística), sino la del manto del lenguaje en el que crece esta pieza gramatical. Las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* representan una puesta en práctica o en escritura performativa de este acontecimiento. Las palabras se repiten, se desdobl原因an y, en ese pliegue o espejo, las expresiones lingüísticas demuestran que, como el sujeto, están vacías o, mejor dicho, condicionadas. ¿Condicionadas a qué? ¿Por qué elemento? Por el contexto. Derrida sostiene –y este ha sido uno de los pilares teóricos para construir el tercer capítulo– que

los hechos de lenguaje adquieren sentido por su posibilidad de iteración. Un mismo acontecimiento lingüístico puede surgir en innumerables contextos y esta característica es la que, finalmente, le confiere sentido. Un significado, sí, pero cambiante, nunca único ni cerrado, muchos, tantos como situaciones textuales puede habitar y, así, reaparecer y re-significarse.

Esta particularidad del lenguaje es la que delatan las reescrituras entre *Husos* e *Hilos*. De este modo, también, indican que el sujeto, como cualquier otro concepto lingüístico, está vacío, recargándose en cada nueva representación textual. Los signos son repeticiones, desdoblamiento y ninguno contiene en sí todos los sentidos que puede adoptar. Se despliegan como cadenas de traducciones, como huellas o marcas, como citas: textos de textos de textos de... En el tercer capítulo, el amparo teórico de Derrida viene acompañado por el de Barthes y sus ideas a propósito del Texto como magma escriturario en el que se ha convertido la literatura.

Las reescrituras entre *Husos* e *Hilos* sintetizan en su gesto de desdoblamiento y repetición la desaparición de los géneros literarios –tal como ya hacían las “*otras reescrituras*”– y, además, convierten una búsqueda cognitiva (¿qué es el yo?) en una constatación lingüística: los hechos de lenguaje tienen significados abiertos, relacionales, pragmáticos, contextuales, metafóricos. El sentido surge con cada reubicación, en cada acto comunicativo, en cada repetición o desdoblamiento de un mismo hecho lingüístico.

Los tres capítulos de esta investigación, vistos con una perspectiva de conjunto, estudian aspectos de la escritura de Chantal Maillard íntimamente relacionados. Por una parte, los libros fractales tejen una red que las reescrituras matizan con fiereza y originalidad. Por otra, el desdoblamiento del sujeto en el observador tiene como consecuencia una demolición de la *esencia* del yo que, en las reescrituras, termina por extenderse al conjunto del lenguaje, entendiendo que, como el sujeto, las piezas lingüísticas están condicionadas entre sí y tejen una red infinita de sentidos posibles.

Los desdoblamientos y las repeticiones en la obra de Chantal Maillard constituyen un gesto articulador de su escritura. En cualquiera de sus formas y versiones, disparan siempre contra los conceptos heredados: contra los géneros literarios, contra el yo, contra el sentido conceptual y cerrado de las palabras... Constituyen un mecanismo (una epistemología de la repetición y del desdoblamiento) al servicio de la construcción de una voz arriesgada, experimental y compasiva, volcada en derribar los muros

lingüísticos que han levantado los muros sociales y en abrir brechas para construir el mundo, juntos, otro mundo, movedizo, inestable, metamórfico, a la intemperie, al calor de los lazos que compartimos y que el poema nos permite coser bajo el cielo abierto.

# **BIBLIOGRAFÍA**





# 1. Bibliografía primaria

## A) Libros

### Poesía

MAILLARD, Chantal (1982). *Azul en re menor*. Málaga: Ediciones la Farola.

\_\_\_\_\_ (1988). *Semillas para un cuerpo*. (Co-autoría de Jesús Aguado). Soria: Diputación Provincial.

\_\_\_\_\_ (1990). *La otra orilla*. Sevilla: Qüasyeditorial.

\_\_\_\_\_ (1994). *Poemas a mi muerte*. Madrid: Ediciones La Palma.

\_\_\_\_\_ (1998). *Poemas del té*. Benarés: Libros de Benarés.

\_\_\_\_\_ (2001a). *Conjuros*. Murcia: Huerga & Fierro Editores.

\_\_\_\_\_ (2002). *Lógica borrosa*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2004). *Matar a Platón* seguido de *Escribir*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2007). *Hilos* seguido de *Cual*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2009a). *Cual*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

\_\_\_\_\_ (2009b). *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2009c). *La tierra prometida*. Barcelona: Milrazones.

\_\_\_\_\_ (2011). *Polvo de avispas*. Málaga: El árbol de Poe.

\_\_\_\_\_ (2012). *Poemas tempranos*. (Libro online). Musa a las 9.

\_\_\_\_\_ (2015). *La herida en la lengua*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2015). *En un principio era el hambre. Antología esencial*. México: Fondo de Cultura Económica.

## **Diarios**

\_\_\_\_\_ (2001b). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (2005a). *Diarios indios*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (2006a). *Husos. Notas la margen*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (2009d). *Adiós a la India*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.

\_\_\_\_\_ (2011). *Bélgica. Cuadernos de la memoria*. Valencia: Pre-textos.

## **Ensayos**

\_\_\_\_\_ (1990). *El Monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga.

\_\_\_\_\_ (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1993). *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos.

\_\_\_\_\_ (1998a). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.

- \_\_\_\_\_ (2000). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *Rasa. El placer estético en la tradición india*. En colaboración con Óscar Pujol. Palma de Mallorca: Indica Books.
- \_\_\_\_\_ (2008a). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Breus CCCB.
- \_\_\_\_\_ (2009e). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *India*. Valencia: Pre-textos.

## **B) Ediciones, traducciones y prólogos**

- VV.AA. (1999). *Estética y Hermenéutica* (Chantal Maillard y Luis E. de Santiago Guervós eds.). *Revista Contrastes*. Suplemento 4. Málaga: Universidad de Málaga.
- MICHAUX, Henri (2000). *Escritos sobre pintura*. Edición, traducción y prólogo de Chantal Maillard. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.
- VV.AA. (2001c). *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Edición e introducción de Chantal Maillard. Barcelona: Kairós.
- SANTÔKA, Taneda (2006c). *El monje desnudo. 100 haikus*. Edición y traducción de Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales. Prólogo de Chantal Maillard. Madrid: Miraguano Ediciones.
- MICHAUX, Henri (2008b). *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: Atalanta.

### C) Artículos y colaboraciones en libros colectivos, revistas y prensa

- \_\_\_\_\_ (1984). “María Zambrano y lo divino”. *Jábega*, nº 46, pp. 76-84.
- \_\_\_\_\_ (1985). “Filosofía y poesía o los límites del tiempo: Trazos de María Zambrano y Emilio Prados”. *Jábega*, nº 50, pp. 223-226.
- \_\_\_\_\_ (1987). “Ideas para una fenomenología de lo divino en María Zambrano”. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 70-71, pp. 123-127.
- \_\_\_\_\_ (1989). “Apuntes sobre el cuerpo: Lectura de María Zambrano”. *Jábega*, nº 65, pp.54-57.
- \_\_\_\_\_ (1990). “Una cuestión de estética india. El grito del pájaro krauñca (de Karuna a santarasa)”. *Arbolays*, nº2; Sevilla: Editorial Kronos.
- \_\_\_\_\_ (1991). “María Zambrano y el Zen”. *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 490, pp. 7-20.
- \_\_\_\_\_ (1992). “Acerca de la razón poética”. *María Zambrano: el canto del laberinto*. Edición coordinada por María Fernanda Santiago Bolaños y Mercedes Blesa. Diputación Provincial de Segovia, pp.73-78.
- \_\_\_\_\_ (1994). “La verdad del discurso y el discurso de la verdad”. *Actas Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación* (Cádiz 9, 10 y 11 de diciembre de 1993). Vol. 2, pp. 342-345.
- \_\_\_\_\_ (1995). “Cuerpos imaginarios y cuerpos imaginados”. *Er: Revista de filosofía*, nº 17-18, pp. 9-24.
- \_\_\_\_\_ (1997). “La sonrisa del gato de Ceshire. La salvación por la ironía”. *La memoria romántica*. Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (coord.), pp. 107-118
- \_\_\_\_\_ (1997). “Metáfora”. *Diccionario de hermenéutica*. Edición a cargo de A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 516-525.
- \_\_\_\_\_ (1998). “Salvar las fronteras”. *Microfisuras* (Vigo), nº 5.

- \_\_\_\_\_ (1998). “Lugares sagrados. El espacio sonoro de la India”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de cultura*, nº 34-35, pp. 78-86.
- \_\_\_\_\_ (1998b). “Las mujeres en la filosofía española”. *Breve historia feminista de la literatura española*. Vol V, del s. XIX a la actualidad. Iris M. Zavala coord. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1999). “El poder de la Diosa Oscura. La mujer y lo femenino en India”. *Sarasvati. Estudios de Oriente-Occidente para impulsar un renacer humanista*, nº 2, pp. 55-70.
- \_\_\_\_\_ (1999). “La ciencia como ficción o Sócrates ejerciéndose en la música”. *Nómadas: Revista crítica de las ciencias sociales y jurídicas*, nº 0.
- \_\_\_\_\_ (1999). “La razón estética”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de cultura*, nº 36, p. 132.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Emociones estéticas”. *Thémata: Revista de filosofía*, nº 25, pp. 49-53.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Allá por el siglo XIX”. *Guadalimar. Revista bimestral de las artes*, nº 155, pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_ (2001). “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)  
Fecha de la última consulta: 13 de junio de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2001). “El mundo como objeto estético”. *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, nº3, pp. 225-236.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Tener el azúcar bajo llave. Palabras para Eva”. *Arte y parte. Revista de arte – España, Portugal y América*, nº 38, pp. 70-74.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Secretos y misterios”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 52, pp. 39-44.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Sobre el dolor”. *Humanitas. Humanidades médicas*. Vol. 1, nº 4, pp. 353-360.

- \_\_\_\_\_ (2003). “La recuperación del saber enigmático”. *Thémata: Revista de filosofía*, nº 31, pp.119-128.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Una cuestión de lenguaje”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 9, pp. 89-96.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Cinco ratones ciegos”. *Gárgolas vacas. Revista de filosofía y pensamiento*. Universidad de Valladolid, pp.24-38.
- \_\_\_\_\_ (2004). “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)  
Fecha de la última consulta: 14 de mayo de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2005). “¿Cree usted en Dios?”. *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, nº 19, pp. 7-10.
- \_\_\_\_\_ (2005b). “La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”. *Il pensiero di María Zambrano*. Udine: Forum, pp. 85-98.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Desde la ignorancia”. *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Barcelona: Trotta, pp. 113-128.
- \_\_\_\_\_ (2007). “La verdad del discurso”. *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)  
Fecha de la última consulta: 23 de abril de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2008). “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)  
Fecha de la última consulta: 4 de abril de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Eso que dice yo”. *Rimbaud, el otro*. Miguel Casado y Michel Collot (eds.). Madrid: Editorial Complutense.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Poesía y pensamiento”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 10, pp. 50-52.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Mur XL”. Junto con Emilio López-Menchero. *Revista de Occidente*, nº 345, pp. 111-116.

- \_\_\_\_\_ (2010a). “Palabras que respiran”. *El País* (10-04-2010), p.4.  
[http://elpais.com/diario/2010/04/10/babelia/1270858337\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/04/10/babelia/1270858337_850215.html)  
Fecha de la última consulta: 4 de mayo de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2010b). “Los límites de la razón”. *El País* (19-06-2010), p.16  
[http://elpais.com/diario/2010/06/19/babelia/1276906364\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/19/babelia/1276906364_850215.html)  
Fecha de la última consulta: 4 de mayo de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2011). “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)  
Fecha de la última consulta: 2 de septiembre de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2012). “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>  
Fecha de la última consulta: 15 de junio de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2013). “La indignación”. *Indignación y rebeldía*. F. Duque y L. Cadahia (eds.). Madrid: Abada Editores, pp. 33-56.
- \_\_\_\_\_ (2013). “¿Es posible un mundo sin violencia?”. *La cólera de Occidente: Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*, 2. Madrid: Plaza y Valdés España, pp. 177-194.

## D) Entrevistas

- ARROYO, Francesc (2011). “Mi escritura es un ejercicio de conciencia”. *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)  
Fecha de última consulta: 3 de septiembre de 2015.
- BLANCO, M. Luisa (2007). “Yo creo que corazón ya no tengo”. *Babelia, El País*, 16 de junio de 2007, pp. 2-3.
- BORRA, Arturo; GIORDANI, Laura; y GÓMEZ, Víctor (2010). “El no saber cargado de compasión”. Madrid: Fundación Inquietudes.



BUJALANCE, Pablo (2011). “Bastantes palabras hay ya en el mundo como para añadir más inútilmente”. *Diario de Málaga Hoy* (17-06-2011).  
<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1001106/bastantes/palabras/hay/ya/mundo/como/para/anadir/mas/inutilmente.html>  
Fecha de la última consulta: 4 de septiembre de 2015.

\_\_\_\_\_ (2014). “Tendemos a creer que somos algo muy distinto de la máquina, pero no es así”. *Diario de Málaga Hoy* (06-04-2014)  
<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1745751/tendemos/creer/somos/algo/muy/distinto/la/maquina/pero/no/es/asi.html>  
Fecha de la última consulta: 4 de septiembre de 2015.

CONSUEGRA, Cristina (2011). “Entrevista con Chantal Maillard”. *Paradigma, Revista universitaria de cultura*, nº10.

CORTÉS, Rafael (2004). “No hay nada más nocivo que quedarse atrapado entre las propias fronteras intelectuales”. *Diario Sur* (09-10-2004), pp. 74-76.

\_\_\_\_\_ (2006). “Lo que duele duele menos si se proyecta fuera”. *Diario Sur* (21-06-2006).  
<http://www.diariosur.es/pg060621/prensa/noticias/Cultura/200606/21/SUR-CUL-236.html>  
Fecha de la última consulta: 10 de marzo de 2015.

COTTA, Charo (2005). “La religión es una estrategia contra el miedo a la muerte”. *Revista del Domingo* (30-01-2005).  
<http://chantalmaillard.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/Ch.-Cotta-entrevista-jpg1.pdf>  
Fecha de la última consulta: 2 de marzo de 2015.

GUZNER, Susana. “Es más fácil controlar los sueños que la propia vida”. (Sin fecha).  
<http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm>  
Fecha de la última consulta: 12 de abril de 2015.

HERNANDO, Alberto (2014). “Escribo para que el agua envenenada pueda beberse”. *Lateral: Revista de cultura*, nº 114, p. 19.

KUFFER, Paula (2005). “La escritura es un viaje”. *Revista Quimera*, nº 259-260, pp. 66-75.

MARTÍN, Lucas (2008). “La poesía no existe, lo que hay son poemas y actitud”. *La Opinión de Málaga* (05-07-2015), p.42.

MARTÍN GIJÓN, Mario (2014). “India es el extravío necesario”. *Quimera: Revista de literatura*, nº 366, pp.5-7.

MARTÍNEZ, M. (2007). “No creo en la poesía como forma de vida, no me gustan las grandilocuencias”. *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)

Fecha de la última consulta: 24 de junio de 2015.

## E) Inéditos

“Sobre el concepto de ruptura”. Conferencia impartida por Chantal Maillard en la Universidad de Sevilla en 1995.

## 2. Bibliografía sobre Chantal Maillard

AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño (2012). *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. Tesis doctoral dirigida por Tomás Albaladejo Mayordomo y Ángel García Galiano. Universidad Autónoma de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2013). “Chantal Maillard y la India”. *Papeles de la India*, vol. 42, nº 2, pp.1-35.

<http://www.iccrindia.net/journals/papeles-vol-42-2-2013.pdf>

Fecha de la última consulta: 1 de septiembre de 2015.

\_\_\_\_\_ (2015). “El recorrido de la obra de Chantal Maillard”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 23, pp. 184-205.

<file:///C:/Users/chanuka/Downloads/743-2247-1-PB.pdf>

Fecha de última consulta: 1 de septiembre de 2015.

ARNAS, Miguel (2007). “Hilos, de Chantal Maillard”. *Adamar. Revista de creación*, nº37. <http://adamar.org/ivepoca/node/219>

Fecha de la última consulta: 17 de julio de 2015.

CASADO, Miguel (2004). “La conducta de escribir (Una lectura de Chantal Maillard)”. *Ínsula*, 695.

[http://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA%20695.htm](http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20695.htm)

Fecha de última consulta: 1 de septiembre de 2015.

FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2009). “Poesía y filosofía en *Matar a Platón*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/maplaton.html>

Fecha de última consulta: 15 de julio de 2015.

GARCÍA, Concha (2012). “Hilos”. *Asomos de luz*. Madrid: Amargord, p.155-158.

GÓMEZ GARCÍA, Sergio (2012). “Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor”. *Thémata. Revista de filosofía*, nº 45, pp. 169-190.

MAQUEDA, Eugenio (2009). “Poética y estética en *Matar a Platón*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/mataplat.html>

Fecha de última consulta: 1 de septiembre de 2015.

\_\_\_\_\_ (2009). “*Contra el arte y otras imposturas de Chantal Maillard*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/contarte.html>

Fecha de la última consulta: 2 de septiembre de 2015.

RAMÓN, Esther (2009). “Tejer el grito: una teoría del conocimiento”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 10, pp. 53-55.

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=304>

Fecha de última consulta: 30 de julio de 2015.

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, Joana (2011). “Otras lógicas vendrán, distintas a ésta...”.

*Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*.

Barcelona: Icaria.

TORT, Anna (2014). *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. Tesis doctoral dirigida por Laura Borràs y Meri Torras. Universidad Autónoma de Barcelona.

- TRUEBA, Virginia (2007). “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”. *Políticas del deseo*. Barcelona: Icaria.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke”. *La Nueva Literatura Hispánica*, vol. 11.
- \_\_\_\_\_ (2009a). “De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 85, pp. 385-406.
- \_\_\_\_\_ (2009b). “Volver a las palabras (sobre *Hilos* de Chantal Maillard)”. *Salina: revista de lletres*, 23, pp. 191-200.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua”. Prólogo a *En un principio era el hambre. Antología esencial*, de Chantal Maillard. Madrid: FCE.

### 3. Bibliografía secundaria

#### A) Libros y artículos

- ABHINAVAGUPTA (2006). *Abhinavabhāratī* (traducción y notas de Óscar Pujol). En *Rasa. El placer estético en la tradición india* (de Chantal Maillard y Óscar Pujol). Palma de Mallorca: Indica Books.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Valencia: Pre-textos.
- ANÓNIMO (1987). *Textos de magia en papiros griegos*. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez y M<sup>a</sup> Dolores Sánchez Romero. Madrid: Gredos.
- ANÓNIMO (1990). *Himnos babilónicos*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos.
- ANÓNIMO (2000). *El camino de la iluminación. Nueve Suttas de Dîgha Nikâya*. Edición y traducción directa del pâli de Daniel De Palma. Madrid: Miraguano

Ediciones.

ARNAU, Juan (2005). *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (2007). *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós.

ARTAUD, Antonin (1999). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

AUSTIN, John L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

BAENA, Enrique (2004). *El ser y la ficción. Teorías críticas de la literatura*. Barcelona: Anthropos.

BARROW, John D. (2007). *El universo como obra de arte*. Barcelona: Crítica.

BHARATA (1999). *The Natyasastra* (traducción al inglés de Aday Rangacharya). New Delhi: Munshiran Manoharlal.

BARTHES, Roland (2007a). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2007b). *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BECKETT, Samuel (2001a). *Detritus*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2001b). *El innombrable*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2001c). *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (2007). *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión.

BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar (México): Itaca.

BODHIDHARMA (2008). *Enseñanzas zen*. Traducción indirecta de Miguel Portillo a partir de la versión inglesa de Red Pine. Barcelona: Kairós.

BOIS, Ive-Alain (2007). "De la tela de araña". VV.AA. *Gego, desafiando estructuras*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (8

de noviembre de 2006-14 de enero de 2007), pp. 45-51.

BORGES, Jorge Luis (2005). *Obras completas I*. Barcelona: RBA.

BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte programa el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

\_\_\_\_\_ (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

\_\_\_\_\_ (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BUNDGÅRD, Ana (2005). "Ética y estética de la razón poética". *Filosofía y literatura*, Pedro Cerezo (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 57-61.

BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Del no mundo: aforismos*. Barcelona: La Esquina.

COHEN, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.

COOMARASWAMY, Ananda K. (1997). *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona: Kairós.

CULLER, Jonathan D. (1983). *The pursuit of signs*. Ithaca: Cornell University Press.

DANTO, Arthur C. (2003). *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.

DAVIES, Paul (1988). *El universo desbocado*. Barcelona: Salvat.

DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- DERRIDA, Jacques (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_ (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2003). *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- EAGLEMAN, David (2014). *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- FELDMAN, Morton (2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- FOUCAULT, Michel (2008). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GEROW, Aaron (2008). “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase”. *El cine en el umbral*. José Manuel López (ed.). Madrid: T&B Editores.
- GLASENAPP, Helmut von (2007). *La filosofía de la India*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GODARD, Jean-Luc (2010). *Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio.
- GRAS, Menene (2014). “Chiharu Shiota. Las líneas de la mano”. *Las líneas de la mano*. Barcelona: Casa Asia.
- HIPONA, Agustín de (1983). *Confesiones*. Madrid: Sarpe.

- HUME, David (1998). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos.
- ITO, Junji (2004-2005). *Uzumaki* (6 vols.) Barcelona: Planeta DeAgostini.
- IYENGAR, B.K.S. (2003). *Luz sobre los Yoga Sūtras de Patañjali*. Barcelona: Kairós.
- JIMÉNEZ, José (1989). *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori.
- KAKU, Michio (2008). *Universos paralelos. Los universos alternativos de la ciencia y el futuro del cosmos*. Girona: Atalanta.
- \_\_\_\_\_ (2014). *El futuro de nuestra mente*. Barcelona: Debate.
- KANT, Immanuel (2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- KEIZAN, Maestro (2006). *Denkōroku (Crónicas de la transmisión de la luz)*. Traducción de David González Raga y Fernando Mora a partir de la versión inglesa de Francis Dojun Cook. Barcelona: Kairós.
- KELLER, Helen (2012). *El mundo en el que vivo*. Girona: Atalanta.
- KEUKEN van der, Johan. *El ojo sobre el pozo*.  
<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1038&t=57417>  
Fecha de la última consulta: 15 de julio de 2015.
- KRISTOF, Agota (2004). *L'Analphabetè*. Ginebra: Éditions Zoé.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Claus y Lucas*. Barcelona: El Aleph Editores.
- KÖVESCES, Zoltan (2002). *Metaphor: a practical introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- LANZACO, Federico (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
- LARROSA, Jorge (1998). "Sobre el camino recibido, o la delicada conjunción entre método, vida y experiencia". *Claves de la razón poética*, Carmen Revilla (ed.).



Madrid: Trotta, pp. 131-138.

LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.

LOCKE, John (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Santafé de Bogotá: FCE.

MALIN, David y ROUCOUX, Katherine (2010). *Cielo y tierra. De lo visible, lo invisible*. Londres: Phaidon.

MARTÍNEZ, Amalia (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

MEYES, James (2011). *Arte minimalista* (edición de James Meyer). Londres: Phaidon.

MICHAUX, Henri (2000a). *Escritos sobre pintura*. Edición, traducción y prólogo de Chantal Maillard. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

\_\_\_\_\_ (2000b). *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*. Barcelona: Tusquets.

MIRANDA, Luis (2008). “La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la tía abuela en *Caracol* (1994)”. *El cine en el umbral*. José Manuel López (ed.). Madrid: T&B Editores.

MONTAIGNE, Michel de (2005). *Ensayos completos*. Madrid: Cátedra.

MORA, Francisco (2007). *Cómo funciona el cerebro*. Madrid: Alianza.

MORENO, Jesús (2003). “Introducción. El lamento de Eurídice”. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela, pp. 21-28.

NĀGĀRJUNA (2004). *Fundamentos de la vía media*. Edición y traducción del sánscrito de Juan Arnau. Madrid: Siruela.

NANCY, Jean-Luc 2006. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

ORTEGA, Juan Fernando (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*,

México: FCE.

PARDO, José Luis (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PARREÑO, José María (2008). “De una diversa fragilidad”. En *Frágil*, catálogo de la exposición organizada por el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 15 de octubre de 2008-11 de enero de 2009), pp. 17-70.

PATAÑJALI (2011). *Yoga sutras*. Traducción de Fernando Ortega. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

PEREC, Georges (1992). *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

\_\_\_\_\_ (2008). *Nací. Textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada Editores.

PÉREZ CARREÑO, Francisca (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la medusa.

POZUELO YVANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

RAI, R.N. (1992). *Theory of drama. A comparative study of Aristotle and Bharata*. New Delhi: Classical Publishing Company.

RĀJASEKHARA (1991). *El nacimiento del hombre poesía*. Introducción de Óscar Pujol. Ed. de J. Aguado y Ch. Maillard. Benarés: Libros de Benarés.

REGUERA, Isidoro (2002). *Ludwig Wittgenstein. Un ensayo a su costa*. Madrid: Edaf.

REVILLA, Carmen (2005). “Sobre el lenguaje de la razón poética”. *Entre el alba y la aurora*. Barcelona: Icaria, pp. 83-102.

RICOEUR, Paul (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Europa.

ROGER, Jérôme (2000). *Henri Michaux: Poésie pour savoir*. París: Adagp.

- SAGAN, Carl (1982). *Cosmos*. Barcelona: Planeta.
- SANI, Frank (2000). "Why patterns? An analysis of Morton Feldman's *Piano and string quartet*". *Morton Feldman Page*: <http://www.cnvill.net/mfsani2.htm>  
Fecha de la última consulta: 15 de mayo de 2015.
- SANTÔKA, Taneda (2006). *El monje desnudo*. Edición, traducción y comentarios de Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales. Prólogo de Chantal Maillard. Madrid: Miraguano Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen*. Traducción de Vicente Haya e Hiroko Tsuju. Madrid: Hiperión.
- SINGAL, R.L. (1977). *Aristotle and Bharata. A comparative study of their theories of drama*. Punjab (India): VVRI Press.
- TANIGUCHI, Jiro (2011). *Furari*. Tarragona: Ponent Mon.
- TARKOVSKI, Andrei (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- TOLA, Fernando y DRAGONETTI, Carmen (2008). *Filosofía de la India. Del Veda al Vedānta. El sistema Sāṃkhya*. Barcelona: Kairós.
- VATTIMO, Gianni (1986). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- WAJCMAN, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- WODRASCKA, Alain (2001). *Barbara. N'avoir que sa vérité*. París: Éditions Didier Carpentier.
- ZADEH, Lofti Asker (1996). *Fuzzy sets, fuzzy logic and fuzzy systems: selected papers by Lofti A. Zadeh*. Editores: George J. Klir y Bo Yuan. Singapore: World Scientific.

ZAMBRANO, María (1986). *De la aurora*. Madrid: Turner.

\_\_\_\_\_ (2000). *Filosofía y poesía*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (2002). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

ZIMMER, Heinrich (2010). *Filosofías de la India*. Madrid: Sexto piso.

## **B) Películas**

*A feather stare at the dark* (2003), de Naoyuki Tsuji. En *The animation collection*.  
Chigaco: Facets Cideo, 2007.

*Caracol* (1994), Naomi Kawase. Sin edición en DVD.

*Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1966), de Jean-Luc Godard. Barcelona: Filmax,  
2008.

*El ojo sobre el pozo* (1988), Johan van der Keuken. Barcelona: Intermedio, 2006.

*El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul.  
Madrid: Karma Films, 2011.

*Film* (1965), de Alan Schneider (con guión de Samuel Beckett). París: MK2, 2008.

*Holy Motors* (2012), Leos Carax. Madrid: Avalon, 2013.

*I am a ghost* (2012), de H.P. Mendoza. Tema, 2014.

*Là-bas* (2006), de Chantal Akerman. En *Exilios*. Barcelona: Intermedio, 2011.

*Ladoni* (1994), de Artur Aristakisyan. Reino Unido: Second Run DVD, 2007.

*La ventana indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Madrid: Universal, 2009.

*Mekong Hotel* (2012), de Apichatpong Weerasethakul. París: Jour2Fête, 2014.

*Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovski. Barcelona: Track Media, 2006.

*Origen* (2010), de Christopher Nolan. Warner, 2010.

*Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock. Madrid: Universal, 2005.

*Psycho* (1998), de Gus Van Sant. París: Universal, 2003.

*Tropical Malady* (2004), de Apichatpong Weerasethakul. Barcelona: Filmax, 2007.

*Smoke* (1995), de Wayne Wang. Barcelona: Cameo, 2004.

*Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski. Barcelona: Track Media, 2006.

*Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski. Barcelona: Track Media, 2006.

*Síndromes y un siglo* (2006), de Apichatpong Weerasethakul. En *Baff* (*Barcelona Asian Film Festival*). Madrid: Avalon, 2008.

### **C) Obras artísticas y musicales (por orden de aparición en la tesis)**

#### **En la introducción:**

*Cristal de silicio*

*Cielo y tierra. De lo visible, lo invisible*. Introducción de David Malin y texto de las ilustraciones de Katherine Roucoux. Londres: Phaidon, 2010, p. 19.

*Músculo humano estriado*

Op.cit., p. 23.

*Rádula, lengua del caracol*

Op.cit., p. 43.

*Escamas de hoja de olivo*

Op.cit., p. 74.

*Vasos sanguíneos*

Op.cit., p. 92.

*Riñón humano*

Op.cit., p. 141.

*Delta del río Colorado*

Op.cit., p. 168.

*Delta del río Lena*

Op.cit., p. 175.

*Neuronas humanas*

<https://thedishwasherstears.wordpress.com/2012/01/page/2/>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

*Enjambre de galaxias en el universo observable*

<https://thedishwasherstears.wordpress.com/2012/01/page/2/>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

SHERMAN, Cindy:

*Untitled#205 History Portraits*, 1989.

[http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08\\_cindy-sherman/](http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/)

Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

*Untitled#224 History Portraits*, 1990.

<http://www.art21.org/texts/cindy-sherman/interview-cindy-sherman-it-began-with-madame-de-pompadour>

Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

*Untitled#21 Film Stills*, 1978.

<https://thelonedotnet.wordpress.com/2012/04/20/cindy-sherman/>

Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

*Untitled#58 Film Stills*, 1980.

<https://thelonelyonedotnet.wordpress.com/2012/04/20/cindy-sherman/>  
Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

RAFAEL:

*Retrato de una joven (La Fornarina)*, 1518-19.  
<http://www.harteconhache.com/2013/05/rafael-y-la-panadera.html>  
Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

CARAVAGGIO:

*Baco enfermo*, (1593-1594).  
<http://historiaculturayarte.blogspot.com.es/2014/09/joven-baco-enfermo-caravaggio-1593-4.html>  
Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2015.

LEVINE, Sherrie:

*Untitled (After Joan Miró)*, 1985.  
<http://www.wikiart.org/en/sherrie-levine/untitled-after-joan-mir-1985>  
Fecha de la última consulta: 27 de Julio de 2015.

*After Walker Evans#4*, 1981.  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>  
Fecha de la última consulta: 28 de julio de 2015.

HUYGHE, Pierre:

Fotogramas de *Remake*, 1995.  
<https://www.flickr.com/photos/93125931@N06/8654921771/in/photostream/>  
<https://www.flickr.com/photos/93125931@N06/8654190059/in/photostream/>  
Fecha de la última consulta: 29 de julio de 2015.

VAN SANT, Gus:

Fotogramas de *Psycho*, 1998.  
<https://www.flickr.com/photos/93125931@N06/8658399024/in/photostream/>  
Fecha de la última consulta: 29 de julio de 2015.

## En el capítulo uno:

LOMBARDI, Mark:

*BCCI-ICIC & FAB, 1972-91 (Fourth Version)*, 1996-2000.

<http://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2010/05/08/mapping-conspiracy/>

Fecha de la última consulta: 7 de marzo de 2015.

*George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90 (5th Version)*, 1999.

<http://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/439164/03/08/La-belleza-de-la-conspiracion-vida-obra-y-muerte-de-Mark-Lombardi.html#.Kku8WottlewYndb>

Fecha de la última consulta: 7 de marzo de 2015.

*Gery Bull, Space Research Corp and Armscor of Pretoria, South Africa c. 1972-1980-Interconnectedness (5th Version)*, 1999.

<http://simon.harper.name/2010/11/02/mark-lombardi-and-webartsci/>

Fecha de la última consulta: 7 de marzo de 2015.

ESCHER, Maurits Cornelis:

*Galería de grabados*, 1956.

*M. C. Escher. El arte de lo imposible*. Catálogo de la exposición del Centro de Exposiciones Arte Canal en Madrid (15 de diciembre de 2006-4 de marzo de 2007).

ITO, Junji:

*Uzumaki* (6 vols.) Barcelona: Planeta DeAgostini, 2004-2005.

GEGO:

*Tronco n°2*, 1975.

*Gego, desafiando estructuras*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (8 de noviembre de 2006-14 de enero de 2007).

*Tronco n°7*, 1976.

Op.cit.

*Chorro reticulárea*, 1988.

Op.cit.

*Chorros*, 1971.

Op.cit.

*Chorros y esferas*, 1977.



Op.cit.

*Chorros, esferas y reticuláreas*, 1977.

Op.cit.

*Reticulárea*, 1969.

Op.cit.

IVARS, Joaquín:

*Aún, interpretación gráfica*

*Hilos* de Chantal Maillard. Barcelona: Tusquets, 2007.

SHIOTA, Chiharu:

*Wall*, 2010.

*Las líneas de la mano*. Barcelona: Casa Asia, 2014.

*Dialogue with Absence*, 2010.

Op.cit.

*State of being*, 2012.

Op.cit.

*Labyrinth of Memory*, 2012.

Op.cit.

*Unconscious Anxiety*, 2009.

<http://www.tokyoweekender.com/2009/05/from-ephemeral-to-anxious/e6a4bfe4bc9a2009e4bc9ae5a0b4e58699e79c9f04/>

Fecha de la última consulta: 15 de mayo de 2015.

MESSAGER, Annette:

*Secret*, 2006.

*Annette Messager. Conteuse, truqueuse, ensorceleuse*. París: Éditions Beaux Arts, 2007.

FELDMAN, Morton:

Partitura de *Piano and String Quartet*, 1985.

<http://www.cnvill.net/mfsani2.htm>

Fecha de la última consulta: 15 de julio de 2015.

DUCHAMP, Marcel:

*Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914.

<https://cyclestuff.wordpress.com/2012/10/15/avoir-lapprenti-dans-le-soleil/>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

TANUGUCHI, Jiro:

*Furari*. Trad. de Víctor Illera Kanaya. Tarragona: Ponent Mon, 2011.

ÉCOLE POLYTECHNIQUE FEDERALE DE LAUSANNE:

*Reconstrucción tridimensional digitalizada de las redes neuronales*

*Paisajes neuronales*, catálogo de la exposición de CosmoCaixa Barcelona, entre el 6 de abril y el 26 de noviembre de 2006.

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, UNIVERSIDAD JOHNS HOPKINS Y  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA:

*Prole de neuroesferas de la zona subventricular de adulto humano*

*Paisajes neuronales*, catálogo de la exposición de CosmoCaixa Barcelona, entre el 6 de abril y el 26 de noviembre de 2006.

## **En el capítulo dos:**

WEI, Wang:

Ilustración sin título

<http://www.manuelcheca.com/2009/06/du-fu-y-wang-weishantang/>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

WEI, Hsu:

*Bambúes bajo la brisa*

<http://www.portalbonsai.com/categoria.asp?idcat=419069&counter=150>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

DA, Zhu:

*Manzanos salvajes agarrados en las rocas*

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=45796>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

WU-KI, Zao:

21.14.59

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=73837>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

ZÓBEL, Fernando:

*Invierno húmedo*, 1982.

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=54581>

Fecha de la última consulta: 20 de julio de 2015.

MICHAUX, Henri:

*Peinture à l'encre de Chine*, 1959.

*Henri Michaux*, de Alfred Pacquement. París: Gallimard, 2006.

*Dessins mescaliniens*, 1956 y 1958-59.

Op.cit.

KĀLĪ, ilustraciones de:

Primera, segunda y cuarta ilustración:

<http://lostinmarienbad.blogspot.com.es/2011/02/las-lagrimas-de-kali.html>

Fecha de la última consulta: 14 de abril de 2015.

Tercera ilustración:

*El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. VV.AA., (ed. a cargo de Chantal Maillard). Barcelona: Kairós, 2001.

**En el capítulo tres:**

DUCHAMP, Marcel:

*Rueda de bicicleta sobre un taburete*, 1913.

<http://paleyreadymade.blogspot.com.es/2010/08/blog-post.html>

Fecha de la última consulta: 16 de julio de 2015.

*L.H.O.O.Q.*, 1919.

[http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/LHOOQ.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html)

Fecha de la última consulta: 16 de julio de 2015.

ANDRE, Carl:

*Spill*, 1966.

<https://sheepgomoo.wordpress.com/tag/sol-lewitt/>

Fecha de la última consulta: 16 de julio de 2015.

LEWITT, Sol:

*Five Modular Structures*, 1972.

<http://photobucket.com/images/Sol%20Lewitt,%20Five%20Modular%20Structures%201972>

Fecha de la última consulta: 16 de julio de 2015.

