



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Prestar oídos: música y sonido en la escritura de Chantal Maillard

Francisco José Jurado Pérez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

TESIS DOCTORAL

Francisco José Jurado Pérez

Prestar oídos

Música y sonido en la escritura de Chantal Maillard

Universitat de Barcelona



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

2022

fc jurado

Prestar oídos: música y sonido en la escritura de Chantal Maillard

Programa de doctorado en
Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Facultad de Filología y Comunicación

Nombre y apellidos del doctorando: Francisco José Jurado Pérez

Nombre y apellidos del director: Virginia Trueba Mira

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Virginia Trueba la confianza depositada en mi para llegar a culminar este trabajo, por la paciencia, la disposición, la rigurosidad y el cariño. Sin ello, sería imposible que estuvieras leyendo estas líneas.

También quiero agradecer a todas las que me habéis acompañado en este tránsito. A mis madres Josefa y Reina por apoyarme incondicionalmente; a mi hermana Laura por su confianza inquebrantable; a Eude por convertir en confeti el periodo oscuro de este trabajo; y a Gea por cederme su escritorio y paciencia.

También a mis sempiternos compañeros de la compañía de teatro universitario de la Facultad de Filología de la Universitat de Barcelona: *AulaScenica*. Con los que me enamoré de la universidad y de la investigación. Por cuántas tesis hemos ido viendo crecer juntos. Gracias por su vuestros consejos y enseñanzas. Con mención especial a la vieja guardia y al «Póker de ases».

A mi hermano siamés de tesis siempre, Fran Faura.

A Chantal Maillard por todo lo aprendido. Gracias.

Y, en definitiva, a todos los que habéis acabado odiando la palabra tesis. No os preocupéis, de ella también se sale.

RESUMEN

Esta tesis doctoral constituye una investigación de la obra de Chantal Maillard, en concreto, de determinados conceptos provenientes del ámbito musical desplegados en su pensamiento más teórico y reelaborados en su práctica creativa: “resonancia”, “ritmo”, “disonancia”, “silencio”, “escucha” o “sinfonía”. Las obras de John Cage y Morton Feldman presentes en su poesía y en su prosa devendrán algunos de los referentes determinantes de la investigación.

La hipótesis de la investigación es que el concepto de “escucha” en concreto configura el núcleo determinante del nuevo modelo de pensamiento epistemológico que propone Chantal Maillard, en el que tanto la música como el sonido funcionan como estrategias deconstructivas, tanto para una perspectiva micro (a nivel de la construcción de la subjetividad) como macro (en relación con la tradición occidental más hegemónica, a la que la autora denomina “platonismo”, siguiendo a algunos pensadores franceses de los años sesenta y setenta).

El objetivo principal de la tesis es definir el valor de la “escucha” en la reflexión teórica de la autora y comprobar hasta qué punto se pone en práctica en la escritura creativa. Los objetivos específicos a través de los cuales se ha limitado y precisado el objetivo principal son los siguientes: localizar los conceptos provenientes del mundo del sonido y la música presentes en la reflexión teórica y la práctica creativa, y disponer de una medición cuantitativa; analizar los modelos de pensamiento en los que se apoya en la reflexión teórica y comprobar sus vínculos con los conceptos derivados del mundo sonoro y la música empleados por la autora; investigar si los conceptos mencionados y los modelos de pensamiento se relacionan entre sí en la práctica creativa y, de ser así, describir el tipo de vínculos que ambos mantienen entre sí.

La metodología de la investigación consta de dos fases. En primer lugar, se ha revisado la obra completa de Maillard con el fin de localizar los conceptos musicales que emplea y con los que dialoga. Una vez establecida la frecuencia de las referencias musicales, en la segunda

fase se analizó la relevancia de los conceptos mencionados en relación con su propia reflexión teórica y su escritura creativa. Para el análisis y valoración se ha acudido mayoritariamente a los campos de la filosofía, la musicología y la teoría de la literatura.

La conclusión principal de la presente investigación confirma la hipótesis de partida, ahondando en matices y detalles. Es la siguiente: la “escucha” deviene una epistemología deconstructiva, de implicaciones éticas y estéticas, que tiene que ver en lo fundamental con la relación con “el otro”, especialmente dañada en la lógica cultural del capitalismo tardío y en cierto modo en la tradición ya mencionada que Maillard denomina con el nombre genérico de “platonismo”. Se trata de un pensamiento que tiene que ver en este aspecto con algunos planteamientos de la tradición de cierto budismo zen, fuente de una parte esencial de la propuesta de Maillard, también y muy en especial como hemos podido comprobar, en lo relativo al terreno de lo musical y/o lo sonoro.

ABSTRACT

This doctoral thesis is a study of the work of Chantal Maillard, specifically, of certain concepts from the musical field used in her most theoretical thinking and reworked in her creative practice: resonance, rhythm, dissonance, silence, listen or symphony. The works of John Cage and Morton Feldman present in her poetry and prose will become some of the key references of this research.

The main hypothesis of the research is that the concept of listening forms the determining core of the epistemological model proposed by Chantal Maillard, in which music and sound work as deconstructive strategies, from a micro perspective (at the level of the construction of subjectivity) and a macro perspective (in relation to the most hegemonic Western tradition which the author calls platonism, following some french philosophers of the 1960s and 1970s).

The main objective of the thesis is to define the epistemological value of listening in the author's theoretical reflection and to verify how it is put into practice in her creative writing. The specific objectives of the research are the following: locate the concepts from the world of sound and music present in Chantal Maillard's writing and obtain a quantitative measurement; analyze the models of thought present in the theoretical reflection and check if there are links with the concepts derived from the world of sound and music, investigate if the concepts mentioned and the models of thought are related to each other in creative practice and describe the type of links they maintain.

The research methodology consists of two phases. First, the work of Chantal Maillard has been reviewed in order to locate the musical concepts that she uses. In the second phase, the relevance of the different concepts in relation to theoretical reflection and creative writing has been analyzed. The analysis and evaluation have mainly used the fields of philosophy, musicology and the theory of literature as references.

The results of the investigation confirm the starting hypothesis with some nuances and details. As a main conclusion, it is argued that listening ultimately becomes an ethical model for the relationship with "the other", especially damaged in the cultural logic of late capitalism and, to a certain extent, in the tradition that Maillard calls platonism. The author's ethical model coincides with some aspects of the Zen Buddhism tradition, the source of an essential part of her proposal, aspects also present in the field of music and sound.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Estado de la cuestión	3
2. Hipótesis y objetivos	7
3. Metodología y estructura.....	8
4. Resultados.....	13
PRESENTACIÓN	17
1. Entre «músicas contemporáneas».....	18
2. Sonido y posmodernidad	27
3. Escucha situada.....	32
PRIMER BLOQUE. Ambiencias	37
CAPÍTULO 1 - Resonancia.....	39
1. Hacia una cosmografía sonora.....	41
1.1 Escribir sinfónico.....	53
1.2 <i>Cual</i> . En la traza de la música	58
2. Estética sónica	60
2.1 Dhvani	62
2.2 <i>Jaos</i>	66
3. El gran analogous	71
4. Metáforas acústicas.....	77
4.1 Señalar el proceso.....	80
5. Pensar acústico	83
5.1 Lógica vibrante.....	87
CAPÍTULO 2 - Ritmo	91

1. «La música, ya no».....	93
1.1 El abajo.....	98
2. Marcas de oralidad.....	101
2.1 Suprasegmentos.....	103
3. Entonar el canturreo.....	109
3.1. Desde el flujo.....	113
4. La escritura al dictado.....	117
4.1 La palabra soplada.....	119
4.2 La animalización.....	121
4.3 La pareidolia.....	123
5. El modelo del advenimiento.....	126
5.1 Entregar el cuerpo.....	131
5.2 Recuperar el cuerpo.....	134
SEGUNDO BLOQUE. Diálogos.....	139
CAPÍTULO 3 - Disonancia.....	141
1. Zonas de tensión.....	143
1.1 El contrapunto.....	147
1.2 El grito.....	151
2. Marginalias.....	155
2.1 Asalto zombi.....	159
2.1.1 Subtítulos.....	160
2.1.2 Ilustraciones.....	162
2.2 Visceras.....	163
2.2.1 Notas.....	165
2.2.2 Intervalos.....	166
3. El error.....	168
3.1 Contra la máquina.....	170

3.2 Glitch	171
CAPÍTULO 4 - Atonalismo.....	175
1. Patrones sonoros.....	177
1.1 Horizontalidad	180
2. Poli-Matar a Platón.....	182
2.1 Bandasonorización.....	185
3. <i>Hilos</i> . Microvariaciones discursivas.....	187
3.1 Borrar la memoria.....	191
4. Himno para la compasión.....	193
4.1. El sacrificio.....	197
TERCER BLOQUE. Silencio.....	201
CAPÍTULO 5 - Silencio	203
1. Desde la paradoja.....	205
1.2 Ego non sum	208
2. Ante el embrujo	212
2.1 Lo inútil	215
3. Apuntar al blanco.....	217
3.1 Jazzcritura.....	221
4.1 Los territorios de la escucha	224
4.1 Experiencia meditativa	225
CONCLUSIONES.....	231
BIBLIOGRAFÍA	243
1. Fuentes primarias.....	245
2. Fuentes secundarias	246

3. Discografía.....	259
4. Filmografía	260
APÉNDICE	261
1. Índice de palabras clave.....	263
2. Base de datos	263
3. Mapa sonoro	265
4. Archivo sonoro y gráfico	266

«Jugar con el reloj
chocar con la pared
erguirse otra vez
desde las ruinas.

Escóndeme,
me escaparé»

«Desde las ruinas» - Donuts Hole
FRAGMENTA (2020)

INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión

Este trabajo reflexiona acerca de la música y el sonido presentes en la obra de la poeta y ensayista Chantal Maillard. El tema de la música y del sonido invita a pensar en la escucha como, entre otras cosas, y desde el punto de vista de la construcción del sujeto tan fundamental en la obra de la autora, un proceso de autoconocimiento a través del cual relacionarse con «el otro», incluso con “lo otro”. En su escritura se propone recuperar el universo sensorial a su juicio perdido para que el sujeto recupere la capacidad de *bailar*, que retorne a una conciencia capaz de adivinar los ritmos de la naturaleza, capaz incluso de crear otros ritmos (Maillard, 2017, p. 50). Desde esta perspectiva, el lenguaje de la poesía se convierte en una cuestión musical, de acompañamiento con el ritmo del «camino-haciéndose», un símbolo próximo al tao para referirse a los procesos que envuelven la existencia y el funcionamiento del universo. La escucha se postula, pues, como método para el acompañamiento con este «pulso-universo», en busca de un marco que amplíe las posibilidades perceptivas del mundo y de uno mismo. Un procedimiento que la autora desarrolla en su reflexión teórica y traslada al ámbito de su escritura creativa.

La caracterización de esta perspectiva musical en la escritura de Chantal Maillard ha sido abordada de forma general por los estudios críticos. El interés de esta tesis radica en investigar de forma específica este marco desde los planteamientos epistemológicos del ensayo *La razón estética*, mantenidos con ciertos matices a lo largo de toda su trayectoria – en el apartado siguiente mencionaré los textos en concretos de Maillard que constituyen el material primero de esta tesis-. En la obra de la autora música y sonido no se acotan exclusivamente al ámbito producción textual, sino que cobran especial relevancia en el giro performativo de su literatura y su incursión en el campo audiovisual. Los recitales en que ella misma ha participado se convierten en un espacio próximo al jazz: no son una reproducción sonora del texto, sino una reinterpretación. El original se deconstruye a través lo oral, sonoro

y corporal, es decir, del cuerpo de la propia Maillard. La cuestión musical transgrede los límites de la escritura, en línea con la *hibris*¹ que busca rebelarse contra lo escrito.

En este trabajo he realizado un recuento exhaustivo de las referencias musicales y sonoras en la obra completa de Chantal Maillard, organizándolas temáticamente y adoptando un criterio flexible que permitiera incluir no sólo los fragmentos en los que aparecieran menciones explícitas a la música o términos relativos a su campo semántico (resonancia, tonalidad, jazz, etc.), sino también aquellos otros que por su contigüidad metafórica merecieran ser destacados. A continuación, mencionaré los trabajos que me han servido como antecedentes para acotar algunas de las líneas temáticas trabajadas en este marco teórico. Son numerosas las reseñas, artículos y tesis doctorales que versan sobre el corpus textual de Chantal Maillard, por lo que no me detendré a citar exhaustivamente la bibliografía crítica y su aportación. Para ello me remito al catálogo disponible en su web².

Comenzando por los estudios de mayor envergadura –las tesis doctorales– destacaré algunas de las líneas temáticas en las que profundizo. Para ello, seguiré el orden cronológico de las publicaciones. En 2012 Nuño Aguirre de Cárcer presenta la primera investigación doctoral dedicada exclusivamente a la autora: *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. En ella, se aborda la actitud contemplativa que recorre la escritura maillardiana y se ahonda en uno de los aspectos más destacables: la asimilación del pensamiento indio. En el volumen se dedica un capítulo íntegro a esta cuestión, que es ampliado un año después con el artículo «Chantal Maillard y la India». En esta panorámica se apuntan las fuentes de una parte del pensamiento sonoro de la autora, provenientes de la tradición india. Este marco me ha servido de base para contrastar la acción poética de la autora y las influencias sonoras

¹ A través del hibridismo la autora juega a interferir categorías y transgredir convenciones, como señala en *La compasión difícil* (Maillard, 2019a, p. 17): “Rebeldía. Hibris. Contra-vención. Contra-dicción [...] Dicción contraria pues, ilícita, transgresora. El No se profiere en el límite. En los márgenes. Ni vivo ni muerto, quien contra-dice se sitúa, aun en vida, en un lugar donde el habla es palabra inicial, palabra antes de la palabra, palabra-resonancia, palabra-fuerza, palabra activa. Proferir la palabra, la anti-palabra, el verbo necesario para la inversión: rebelarse”.

² El catálogo se puede consultar desde el siguiente enlace: <https://tinyurl.com/285eteuz>

védicas y taoístas. Con ello, he podido establecer parte del marco teórico de la poesía del «advenimiento».

En 2014 Anna Tort Pérez presenta la tesis doctoral *Hilando textos: Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*, en la que se sugiere una visión de la escritura de la autora como un pentagrama con signos, sonidos y ritmos por los que deslizar la lectura. En el trabajo se investiga la visión sinestésica de la obra maillardiana y la asimilación del mundo como proceso vibratorio. El poema es concebido como una obra musical en tanto que también se manifiesta acústicamente. Siguiendo la sinestesia que propone Tort, la música se podría tocar no solo en un sentido convencional, sino también en un sentido mucho más táctil. Con esto, se apunta a una musicalización de los elementos que componen el universo y su aprehensión con el cuerpo a través de la resonancia: un fenómeno que parece superponerse a la propia carne. Este marco me ha servido de base para el desarrollo conceptual de la «cosmografía sonora».

En 2015 María Dolores Nieto de Alarcón presenta la tesis doctoral *En la trama del lenguaje: Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*, en la cual se investiga la presencia de los desdoblamientos y las repeticiones. En el trabajo se examina el alcance del desdoblamiento sonoro-textual para romper los patrones lógicos de la escritura. La interacción entre sonido y sentido es sugerida como una simbiosis que hace la palabra «vibrar», como un cajón de resonancias. Esta interacción se vincula con las composiciones de Morton Feldman. En este trabajo se señalan los vínculos entre la estética musical del atonalismo, el pensamiento de Chantal Maillard y su impacto la escritura. Este marco me ha servido para establecer los diálogos entre la escritura de la autora, las «músicas contemporáneas» y la música de Feldman y Cage.

En 2016 Ana Hidalgo Rodríguez presenta la tesis *Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard*, en la cual se examina la imbricación teórico-práctica de la poética de la alteridad y su alcance como una filosofía activa. Esta imbricación aborda el pensamiento estético y la acción poética como estrategias para recuperar una posición ética del lenguaje.

En este trabajo se señala la escritura de la autora como una invitación para volver a readaptarse al medio, como un animal. Una adaptación que pone en el centro la atención hacia el «otro». Este marco me ha servido para desarrollar la propuesta de la escritura al dictado e indagar en las relaciones entre lo sonoro y lo animal en la teoría poética de la autora.

En 2017 Ingrid Solana Vásquez presenta la tesis *El cuerpo escribe: la poética de Chantal Maillard*, en la cual se reflexiona sobre el cuerpo como forma de escritura. La escritura del cuerpo implica recuperar el universo de los sentidos para ir a la búsqueda de lo que denomina como «el fantasma del conocimiento oculto». En este trabajo se apunta al silencio como la condición necesaria para que las proposiciones racionales no atrapen cierta realidad sutil, que es abordada a través de la poesía. Este marco me ha servido de base para investigar el silencio desde la perspectiva que propone Cage, como esa «vida de los sonidos sin propósito». Un tablero de juego sin finalidad, en el cual sonido y silencio no son dicotómicos.

En relación con los estudios críticos, cabe destacar la aportación esencial de Virginia Trueba Mira, cuya contribución ha impulsado el estudio de la obra de Chantal Maillard. Catorce años después de la publicación de uno de los primeros textos dedicados a la autora, «El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard» (2007)³, ya se han presentado siete tesis doctorales, más de una treintena de estudios críticos y numerosas reseñas y entrevistas. La ampliación del campo de estudio de la obra de la autora, acercándola al mundo del cine⁴ en «Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke» (2007), me ha servido como modelo para observar el pensamiento de Chantal Maillard desde el prisma de la música, estirando de esos hilos que aparecen diseminados en su escritura. También he empleado como marco teórico para observar la presencia de música y sonido los textos «De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)» (2009), «Volver a las

³ Presente en el libro colectivo *Políticas del deseo. Literatura y cine* (2007).

⁴ Al desarrollo de esta línea comparatista también ha contribuido María Dolores Nieto de Alarcón con los artículos «Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski» (2012) y «Decir dos veces. El desdoblamiento y la repetición en la escritura de Chantal Maillard y la filmografía de Apichatpong Weerasethkul» (2014).

palabras (sobre "Hilos" de Chantal Maillard)» (2009) y el texto «Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua» (2015), prólogo del libro *En un principio era el hambre. Antología esencial. 1990-2015* de Chantal Maillard.

También quiero hacer mención a otros trabajos, que de un modo u otro –ya sea por el contenido, por el aspecto formal o por pura simpatía– me han influenciado en la redacción de esta tesis. Así, cabe destacar «Poética y estética en *Matar a Platón*» (2009) de Eugenio Maqueda y «Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard» (2009) de José Luis Fernández Castillo, artículos que atrajeron mi atención sobre la obra de la autora; la práctica totalidad de las publicaciones de Nuño Aguirre de Cárcer, siempre tan claro en la sistemática de sus análisis; los itinerarios de lectura de Anna Tort Pérez, sumamente lúcida en sus conexiones; y en especial, los trabajos sobre la escritura de Chantal Maillard elaborados por María Dolores Nieto de Alarcón, cuya forma de escribir y de narrar me fascina.

Por último –y no menos importante– quiero mencionar entrevistas como la que hicieron conjuntamente Laura Giordano, Arturo Borra y Víktor Gómez para *Manuales de instrucciones*, titulada «El no saber cargado de compasión (2010). También quiero hacer referencia a las distintas ponencias, charlas y grabaciones de Chantal Maillard indexadas en distintas plataformas digitales. Estas contribuciones me han permitido ir más allá del texto, aportándome detalles que no son posibles encontrar en el plano de la escritura. Todas estas referencias se han superpuesto, como las notas de una sinfonía, sobre este trabajo de investigación.

2. Hipótesis y objetivos

La tesis plantea responder a estas cuestiones: ¿Por qué aparece tan reiteradamente referido el ámbito de la música y del sonido en la escritura de Chantal Maillard? ¿Qué papel juegan estos en el contexto de su reflexión teórica y de su práctica creativa? La hipótesis de la investigación es que el concepto de «escucha», en concreto, configura el núcleo determinante del nuevo modelo de pensamiento que propone Chantal Maillard, en el que tanto música y

sonido funcionan como estrategias deconstructivas. Tanto desde una perspectiva micro (a nivel de la construcción de la subjetividad) como macro (en relación con la tradición occidental más hegemónica a la que la autora denomina «platonismo», siguiendo a algunos pensadores franceses de los años sesenta y setenta). En estas estrategias se emplean las «músicas contemporáneas» como transfondo.

El objetivo principal de la tesis es definir el valor epistemológico de la «escucha» en la reflexión teórica de la autora y comprobar hasta qué punto se pone en práctica en la escritura creativa. Los objetivos específicos, a través de los cuales se ha limitado y precisado el objetivo principal, son los siguientes: localizar los conceptos sonoros presentes en la reflexión teórica y en la práctica creativa y realizar una medición cuantitativa; analizar los modelos de pensamiento en los que se apoya la reflexión teórica y comprobar si existen vinculaciones con los conceptos sonoros; investigar si los conceptos mencionados y los modelos de pensamiento se relacionan entre sí en la práctica creativa y describir el tipo de vínculos que mantienen.

3. Metodología y estructura

La metodología se ha dividido en dos fases, una cuantitativa y otra cualitativa; denominadas como «fase de interacción» y «fase de cualificación». En un primer momento, se ha examinado cuantitativamente la impronta de lo sonoro-musical en la obra de la autora. Una vez comprobada la relevancia cuantitativa se ha procedido a la segunda fase, en la cual se ha analizado la calidad de esta impronta. Para ello, los materiales seleccionados no solo se han examinado en relación a la escritura de la autora, sino que se ha acudido al ámbito de la filosofía, la musicología y la teoría de la literatura para un análisis multidisciplinar. A partir de los resultados de la primera fase se ha delimitado el marco teórico para la segunda. Con los resultados de esta última se ha elaborado la redacción del cuerpo de la tesis y las conclusiones.

Para la «fase de interacción», he empleado como soporte la tecnología OCR (Optical Character Recognition) a través del software ABBYY FineReader®, una aplicación informática de reconocimiento óptico de caracteres que permite convertir documentos escaneados en archivos electrónicos compatibles con la búsqueda y la edición. Esta tecnología me ha permitido localizar las referencias sonoras en la obra de Chantal Maillard a partir de un listado de términos musicales reiterados en su escritura. Con los resultados se ha elaborado una base de datos. Esto ha implicado volcar a formato digital la bibliografía de la autora para el cotejo. Esta base de datos me ha facilitado diseñar los límites del marco teórico. De este modo, he podido mapear el léxico relacionado con el ámbito de la música y del sonido en todo su corpus textual. A partir de este mapa he trazado las principales interacciones, he contrastado sus rasgos semánticos y, en relación a las coincidencias conceptuales, he dirigido la investigación.

Para la «fase de cualificación», la lectura se abrió hacia fuentes externas a la obra de Chantal Maillard. En este proceso se han recopilado libros, artículos y entrevistas relacionados con las áreas de conocimiento mencionadas, aunque también he acudido a fuentes relacionadas con la sociología, la psicología o el multimedia. A partir del análisis de los datos se ha segmentado el discurso de la tesis en cinco capítulos, divididos en tres bloques. Esta distribución agrupa, en el primer bloque, una propuesta epistemológica y otra de acción poética, que respectivamente ocupan los capítulos uno y dos. Los diálogos que se han establecido desde las distintas áreas de conocimiento y la escritura de Maillard se han agrupado en el segundo bloque, a través de los capítulos tres y cuatro. Por último, el tercer bloque –con un único capítulo, el quinto– trata el alcance del silencio a través de conceptos empleados en los capítulos anteriores. La tesis se completa con cuatro apéndices. El primero es la selección de palabras clave empleadas en la interfaz de ABBYY FineReader®, el segundo es una muestra de la base de datos, el tercero presenta el mapeo bibliográfico de los conceptos musicales hallados en la escritura de la autora y, por último, en el cuarto apéndice se recopila un archivo sonoro-gráfico de interés para ilustrar algunas de las referencias citadas a lo largo de la investigación.

El primer capítulo está dedicado al concepto «resonancia», el tejido primario de la «cosmografía sonora». Con esta propuesta la autora aborda la realidad desde una perspectiva auditiva. La reflexión teórica se sitúa en una suerte de reverberación donde las formas del pensamiento y del lenguaje no poseen constitución sólida. En el capítulo se analiza un método de conocimiento original que trata de desplazar el peso de la razón por la intuición y la creatividad. Esta «cosmografía sonora» se articula a través de una serie de conceptos clave que son sometidos a análisis en los distintos apartados.

De este modo, se habla de conceptos como el «gran analogous», que proyecta el universo como un gran sistema de resonancias; las «metáforas acústicas», que ponen el foco en el carácter procesual de la realidad; la «estética sónica», a través de la cual se dialoga con fuentes védicas, con el taoísmo y con la primera filosofía griega; el «pensar acústico», donde se examina la afinidad entre la propuesta cosmográfica de la autora y el valor de la oralidad en las antiguas culturas del Medio Oriente y del Mediterráneo Antiguo; y la «lógica vibrante», a través de la cual se propone recuperar la capacidad de bailar con los ritmos de la naturaleza. Estos resortes teóricos se analizarán en contraste con su escritura creativa a través del personaje Cual en *Cual* (2007) y en *Cual menguando* (2018) y distintos componentes presentes en *Matar a Platón* (2004), *Hilos* (2007) o *La tierra prometida* (2010). Los conceptos que encabezan cada sección son propuestas originales extraídas de la lectura y justificadas en cada apartado. En este capítulo se estudia el pensamiento teórico de Maillard desde su escritura ensayística.

El segundo capítulo está dedicado al concepto «ritmo», el cual es concebido en *La baba del caracol* (2014) como el material básico que permite accionar la escritura poética. La autora sugiere volver al significado arcaico de lo rítmico, que supone atender al mismo de venir de las «cosas». Chantal Maillard señala el ritmo como hálito fundamental del universo, fuerza motriz de la «cosmografía sonora». Un aliento que el poeta ha de canalizar hasta el poema para que este tenga algo que decir. Aprender el ritmo del flujo universal deviene la aptitud poética esencial para hacer propio el tiempo de los objetos, acompasarse a ellos y vibrar en

su misma frecuencia. La implementación de esta aptitud en la escritura da como resultado la propuesta poética que denomino como el modelo del «advenimiento».

Para describir este modelo, el capítulo se asienta sobre el marco teórico de la «cosmografía sonora», pero desde un enfoque que se traslada a la reflexión sobre la creación poética, y de ahí, a la práctica creativa. De este modo, se aborda el alcance de la fórmula retórica «la música, ya no», detrás de la cual se reivindica el compromiso creativo con el orden epistemológico de *La razón estética*. También se abordan conceptos clave como el «abajo», una zona en la cual las diferencias son desplazadas por la modulación; se analizan las «marcas de oralidad», a través de indicadores como las secuencias de información desorganizada, los cambios de estilo, así como el valor de los «suprasegmentos», las unidades mínimas de la prosodia (el acento, la entonación y su transcripción). Todas estas marcas parecen tener un valor tan significativo como el de las propias palabras. En la sección «entonar el canturreo», se trazan vínculos entre la poesía china y el valor de la resonancia. Por último, se establecen las bases de la escritura al dictado: el paradigma de acción poética que desemboca en el modelo del «advenimiento». En este capítulo se estudia el pensamiento poético de Maillard desde su reflexión filosófica y se contrasta con su labor creativa. El objetivo es observar como se articula la teoría durante la práctica.

El tercer capítulo está dedicado al concepto «disonancia», uno de los componentes fundamentales del proyecto de visibilización del «suceso». El modelo cosmográfico de Chantal Maillard contrasta con la cosmología armónica, pautada y regular de la música de las esferas –la teoría de origen pitagórico que establece una coherencia macrocósmica regida según proporciones musicales y numéricas armoniosas–. A través de la disonancia se toma distancia de este paradigma para visibilizar el propio microcosmos. La autora emplea la disonancia para cuestionar los códigos sociales. De este modo, se transitan ciertas zonas de tensión relacionadas con lo que Chantal Maillard denomina como la «ideología del progreso». La reescritura del personaje de Medea es el artefacto literario que mejor representa este cuestionamiento.

La impronta de la disonancia en la escritura de la autora es abordada de forma multidisciplinar: a través de un diálogo entre su reflexión teórica, su práctica creativa y ámbitos como la pintura o la programación. De este modo, se abordan conceptos como «el contrapunto» o se ubica el alcance del «grito» en su escritura, el cual vehicula la rebeldía ante el cuerpo social heredado. También se analiza el recurso de las «marginalias» como una muestra del tratamiento de las zonas de tensión. Un espacio en el cual el paratexto irrumpe como un *zombie* sobre el relato, arrastrando todo tipo de materiales. Por último, se aborda en «el error» la facultad anti-propositiva de la poesía: una licencia que permite desplazar el orden apolíneo de las esferas por ese otro orden dionisiaco del arte. Esta facultad lleva a reflexionar sobre su escritura como una experiencia *glitch*, en la que cobra valor lo disruptivo.

El cuarto capítulo está dedicado al concepto del atonalismo. La atmósfera de esta poética ambienta textos como *Matar a Platón*, *Hilos* o *La compasión difícil*. La autora dialoga con un movimiento musical clave para la emancipación del lenguaje musical. Para los compositores que transitan esta poética, la pretensión de atrapar la realidad sonora en una octava supone lo mismo que para Chantal Maillard aprisionar la realidad en el marco del pensamiento racional.

Atonalismo y escritura se encuentran en la deconstrucción de significantes. En el capítulo, se contextualiza la aparición de lo atonal en su obra a través de la sección «patrones sonoros». También se señala la intertextualidad con la música de Cage y Feldman. En la sección «Poli-Matar a Platón» se analiza la transformación de *Matar a Platón* en un concierto y el alcance de su «bandasonorización». Por último, se realiza una lectura cruzada entre el poemario *Hilos* y el *Cuarteto para piano y cuerdas* de Morton Feldman; también entre la pieza teatral «Conversaciones con Medea» y *Litany for the Whale* de John Cage. Las lecturas aparecen en las secciones «*Hilos. Patterns* discursivos» e «Himno para la compasión», respectivamente.

El quinto –y último– capítulo está dedicado al concepto «silencio», un fenómeno que en la escritura de la autora no convoca lo ausente, sino cierta presencia sutil que se posa tras el habla. Si, por un lado, el modelo de racionalidad estética pretende una transformación de la

conciencia (del modo de entender el mundo y de responder a las circunstancias concretas de la realidad). Y por otro, el modelo poético del «advenimiento» propone escribir las circunstancias concretas de la enunciación. El silencio, en este contexto, es concebido como un territorio común: la condición indispensable para articular ambos modelos.

A través del valor del silencio, la autora propone recuperar la atención hacia la inmediatez y lo cotidiano. En la sección «desde la paradoja» se analiza el silencio como una figura de pensamiento contradictoria, repleta de sonido. En la sección denominada «ante el embrujo» se establece un diálogo entre la estética de la poesía del silencio en el ámbito hispánico. A partir de este diálogo se analiza la improductividad del silencio y su valor epistemológico en «lo inútil». También se señalan conexiones entre el haiku, el jazz y la escritura de la autora en «apuntar al blanco», lo que permite hablar de una suerte de «jazzcritura». Por último, se aborda la escucha atenta y su alcance en «los territorios de la escucha», una escucha que apunta hacia una «experiencia meditativa» de la realidad.

Cada uno de los tres bloques en los que se divide la tesis aparece señalado con un término: ambiencia, diálogo y silencio. Esta terminología es un guiño estético a los componentes en los que se dividían los sistemas de las primeras bandas sonoras –como los de la tecnología «sound-on-disc» de los *Vitagraph Studios* de Nueva York, denominada «Vitagraph»–. Estas primeras bandas sonoras empleaban un sistema de sonido sincronizado que contenía música –o bien efectos o sonidos ambiente–, diálogos y silencios. Con esta intertextualidad en la estructura de la tesis pretendo otorgarle –de un modo lúdico– a la cuestión musical un estatus como «banda sonora» de la escritura. A partir de esta lógica, el primer bloque contiene la imaginaria sonora propia del universo de la autora, sus ambiencias estéticas; el segundo bloque agrupa diálogos con distintas obras, técnicas musicales o tradiciones culturales; y el tercero, convoca a ese elemento que acompaña sutilmente a la ambiencia y al diálogo: el silencio.

4. Resultados

Como conclusión principal se defiende que la «escucha» deviene un modelo ético que tiene que ver, en lo fundamental, con la relación con «el otro». Una relación especialmente dañada en la lógica cultural del capitalismo tardío y, en cierto modo, en la tradición que Maillard denomina con el nombre genérico de «platonismo». Se trata de una ética que tiene que ver en este aspecto con algunos planteamientos de la tradición del budismo zen, fuente de una parte esencial de la propuesta de Maillard.

Con la metáfora «prestar oídos» pretendo hacer hincapié en la atención por los modos de aparecer del «suceso», un continuo estallido de fuerzas que se cruzan y entrechocan. Un concepto que sugiere la suspensión del límite y la importancia de lo efímero en la conciencia de un «no-ser-sí-mismo» en perpetua configuración. A través de la música y del sonido, Chantal Maillard transita un modelo de universo creativo, donde lo definitivo implica suspender el misterio y, con ello, la imaginación. Crear mundo invita a proyectar una imagen reflexiva y mostrarle a la conciencia aquello que parece incapaz de ver cuando no percibe un sistema que permita el reconocimiento. Prestar oídos implica atender desde otra perspectiva, prerreflexiva, previa al del pensar lógico. Prestar oídos supone otorgarle a la imaginación creadora el valor que le ha sido usurpado por la razón lógica y, en la medida de lo posible, hacer de ella una forma de conciencia. Con la intención de comprobar esta hipótesis, cada uno de los cinco capítulos que componen esta tesis se articula a través de un concepto sonoro que considero relevante en la escritura de Chantal Maillard.

En definitiva, un trabajo audiovisual no es percibido de la misma manera si se proyectan las imágenes con voces, ruidos, melodía u otros sonidos apropiados a la historia que se narra. Esto es particularmente perceptible en la industria cinematográfica, pero no solo en ella; tampoco un *spot* publicitario impacta igual con música que sin ella; e incluso una noticia informativa, cuando se acompaña de imágenes, suele demandar la aparición de algún motivo musical. Las bandas sonoras enriquecen la experiencia del espectador en el cine, impactando en su sensibilidad y en su percepción, generando emociones y, en buena medida, pautando la historia. La música presente en esta tesis funciona de un modo similar, acompañando al

entramado de argumentos, reflexiones e imágenes que ofrece la obra maillardiana a un lector, que más que lector, podría considerarse como un «lector-espectador».

PRESENTACIÓN

1. Entre «músicas contemporáneas»

De la palabra a la música y de la música a la palabra se entrecruzan múltiples códigos. La idea podría funcionar como subtítulo de esta presentación. Un diálogo de cierta permeabilidad, en el que se diluyen fronteras y confluyen significaciones –como puede observarse en las óperas, donde música y texto forman dos niveles de un mismo discurso–. La multiplicidad de códigos y de subcódigos que se entrecruzan en una cultura permiten que el mismo mensaje se pueda descodificar desde distintos puntos de vista, recurriendo a diversos sistemas y convenciones.

De hecho, la vinculación entre música y poesía es tan cercana que determina el mismo concepto «música», que no solo comprende lo sonoro, sino también la acción corporal⁵. Hay una expresión rítmico-melódica que se articula paralela al texto, formando una unidad prácticamente indivisible. La música se presta a la palabra, añadiéndole connotaciones; y los versos se prestan a la música, condicionando la ejecución: con matices que pueden oscilar desde el canto al recitado. Desde la Antigüedad, distintas muestras dan cuenta de estos préstamos. Obras como la *Iliada* y la *Odisea* recogen referencias explícitas al acompañamiento musical del texto: «Canta, oh diosa, la cólera funesta del Périda Aquiles» (2019, I-1). Así comienza el primer verso de la *Iliada*, prestando el relato al canto. En la mitología también pueden observarse estos préstamos. La música se manifiesta desde distintas perspectivas: por un lado, en la devoción hacia los dioses a través de la música ritual; por otro lado, en los aspectos culturales que transmite el mito, reproducidos a través de la combinación de música y oralidad para afianzar valores tradicionales y crear memoria colectiva.

⁵ Mientras que en la actualidad la música remite el arte y ciencia que estudia lo relacionado con el sonido, en la antigua Grecia el concepto «música» (μουσική; «el arte de las Musas»), tenía un sentido mucho más amplio. El músico no sería tan solo un intérprete, sino lo que hoy llamaríamos un hombre culto, con amplios y variados conocimientos, entre ellos artísticos, los cuales incluían tanto el baile, la música o el canto.

Por un lado, la música se presta a la palabra: el texto de las canciones necesita de ella. La lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales: el ritmo. En el género dramático la presencia de la música es constante para crear ambientaciones, caracterizar personajes, remarcar acciones, etc. O, en el mismo texto literario se reflexiona sobre aspectos como el sonido o la teoría musical. Por ejemplo. Pero por otro, la palabra también se presta a la música: los textos literarios se musicalizan, o son fuente de inspiración de temas, personajes. E incluso se pone al servicio del programa del texto⁶. Los códigos musicales y textuales se prestan mutuamente, enriqueciendo el discurso.

En la escritura de Chantal Maillard se pueden observar este tipo de relaciones, en especial por lo que respecta a lo que podría denominarse como «músicas contemporáneas». Entrecomillo el término consciente de lo genérico que puede resultar, pero esta elección no es casual, sino que responde a la dificultad de homogeneizar una corriente musical proteiforme. El compositor Luis de Pablo, en el libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968), habla en este aspecto de una estética «en perpetua mutación, evolución o cambio de la que se deriva una actitud general anti-dogmática en constante dialéctica auto-transformativa» (p. 34). Muchas de estas músicas replantearon la experiencia perceptiva del sonido, impulsando una comprensión renovada del fenómeno musical. Esa actitud anti-dogmática permitió poner en cuestión los presupuestos naturalizados sobre lo considerado «musical» hasta finales del siglo XIX. Pero a pesar de que la naturaleza

⁶ La música programática, extendida sobre todo a partir del Romanticismo, se concibe como una música puesta al servicio del programa –del texto–, es decir: una música que atiende a presunciones extra-musicales. En contraste, la música pura –o absoluta– no se pondría al servicio de ninguna presunción extra-musical, sino que buscaría destacar el sonido no como medio de expresión, sino como la expresión misma de sonoridades que deben ser atendidas sin la necesidad de remitir a un elemento externo al propio sonido. (Polo, 2010). Aun así, el límite entre la música pura y la música de programa no es tan fácilmente delimitable. La problemática que implican tales definiciones se vuelve incapaz de explicar la emoción musical. Aunque la música fuera una forma unitaria en movimiento, esta debería poseer algo que explicara el interés que despierta. Pero esto implicaría que en la música pura resonasen reminiscencias extra-musicales, lo que albergaría cierta contradicción.

Susan McClary (2003) ha criticado la noción de música pura argumentando que toda la música contiene programas implícitos que reflejan inclinaciones estéticas, filosóficas o políticas propias de la situación histórica del compositor. Bajo este prisma la música no podría tratar de «nada», sino que reflejaría estas inclinaciones. Por otro lado, Lawrence Kramer (1989) argumenta que la música en sí misma no alberga un significado, que este se adquiere una vez se ha establecido una conexión sostenida con una estructura de prejuicios.

cambiante de las «músicas contemporáneas» dificulte en cierto grado establecer unos valores específicos, me remitiré a algunas referencias sustanciales de historia de la música para así situar más claramente la relación de la escritura de Chantal Maillard con estas «músicas contemporáneas».

El desarrollo de la «música contemporánea» puede explicarse tomando como antecedente el estreno de *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner. La relevancia que tiene la armonía cromática y la audacia de sus resoluciones, que ponen en duda la estabilidad del centro tonal, han contribuido al desarrollo de la armonía moderna: ahondando en la emancipación de la disonancia y en la inclusión de la atonalidad. El profesor Gerardo Gandini, una de las figuras más relevantes de la música contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX, lo explica de este modo:

En el *Tristán*, el sistema armónico imperante hasta ese momento llega a una especie de crisis: su constante cromatismo, su permanente modulación, hacen que en ciertos momentos se pierda el hilo tonal; es decir el conjunto de relaciones sobre las cuales estaba basado todo ese sistema armónico. (Gandini, 1978, p. 6)

La ópera wagneriana planteó la disolución del sistema tonal. Su estética impulsaría todo un movimiento basado en la concepción de un sistema tonal débil o inexistente. A partir de este hito, la música podría dividirse, a grandes rasgos, en dos corrientes: la de aquellos que reaccionan en contra de ese supuesto fin de la música tonal y la tendencia que continúa la disolución del sistema tonal. Una cuestión a debate⁷. Gandini sitúa a compositores como Debussy, Stravinsky, Bartók, Hindemith en la línea más continuista, lo que denomina como «música contemporánea clásica». Mientras que sitúa el trabajo de la escuela de Viena, con

⁷ El filósofo y musicólogo alemán Theodor Adorno (1903-1969) lideró una corriente muy influyente que valoraba al serialismo integral y a toda la música que orbitaba a su alrededor como la culminación de una evolución cuya línea estaría definida a grandes rasgos del siguiente modo: cromatismo de Wagner/atonalidad/dodecafonía/Webern/serialismo integral. Esta línea englobaría a la música «más progresiva» y la idea de vanguardia, ubicándose los demás como estilos accesorios a la línea clásica. Por el contrario, El filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch (1903-1985) consideraron reduccionista esta visión de la música del siglo XX por obviar multitud de estilos a caballo entre la línea más clásica y la más progresiva. Si a ello se suma la presencia del jazz, de las músicas populares o de procedencia étnica, el panorama se tornaba ampliamente diverso.

Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, en la línea menos «clásica» o más «rupturista».

Desde una perspectiva más actual, el semiótico musical Pablo Alejandro Suárez Marrero, en el texto *Música Contemporánea: antecedentes, presente y ¿futuro?* (2019), sitúa los primeros movimientos de la música contemporánea entre los años 1880-1910. Un periodo de tendencia tonal entrecruzado por el Posromanticismo, el Impresionismo francés y el Expresionismo alemán. Este conjunto de estéticas antecedió a los movimientos musicales del Modernismo (1910-1970), que ahondaron en distintos aspectos de la disolución tonal. En este sentido, se destaca la reivindicación del ruido por parte del Futurismo, la fragmentación del semitono por el Microtonalismo, o la sustitución de la tonalidad tradicional por sistemas como el Dodecafonismo o el Serialismo Integral. En contraste, desde el Neoclasicismo se promovieron las prácticas tradicionales de la disonancia y de la síncopa. A la vez que, paralelamente a todos estos movimientos, se introducían medios electrónicos para producir sonido. Un hecho que cristalizó en las tendencias de la música electroacústica, concreta y electrónica. A este conjunto se suma la labor creativa de diversos compositores de vanguardia. Propongo entender aquí el término «vanguardia» –o, si se prefiere, «actitud vanguardista»– en términos de oposición y ruptura para distinguirlo así de las vanguardias históricas.

Siguiendo esta óptica, los movimientos musicales del Modernismo se vieron amplificados desde la década de los setenta con la Posmodernidad. El resultado sonoro de esta amplificación ha sido denominado por el musicólogo Rubén López-Cano como «música dispersa». Un fenómeno que diluye las marcas de origen, como señala en el libro *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2017). A través del concepto «música dispersa» se propone entender la música desde los setenta hasta la actualidad de un modo próximo a la «cámara de ecos» que señala Roland Barthes en *S/Z* (1970): como una caja de resonancias de diversos discursos en el que ninguno es asumido íntegramente. O incluso, como el «mosaico de citas» al que apunta Julia Kristeva en *Semiótica* (1978). Las múltiples discursividades en las que parece dispersarse esa tendencia

rupturista y anti-dogmática que señala Gandini, limita hablar de una única música contemporánea. Por este motivo, empleo el término «músicas contemporáneas».

Esta breve referencia a la historia de la música es de utilidad para contextualizar el diálogo que establece Chantal Maillard en su escritura con el ámbito de la música y del sonido. El corpus objeto de estudio⁸ en este diálogo se divide en cuatro categorías: poesía, prosa, ensayo creativo y ensayo académico. A continuación, cito todos los materiales según la categoría a la que pertenecen.

- Poesía: *Hainuwele* (1994), *Lógica borrosa* (2002), *Matar a Platón: Seguido de Escribir* (2004), *Hilos: Seguido de Cual* (2007), *Matar a Platón en concierto* (2011), *La herida en la lengua* (2015), *Cual menguando* (2018), *Medea* (2020).
- Prosa: *Filosofía en los días críticos* (2001), *Diarios indios* (2005), *Husos* (2006), *La tierra prometida* (2009), *Bélgica: Cuadernos de la memoria* (2011), *La mujer de pie* (201), *La compasión difícil* (2019).
- Ensayo creativo: *En traza. Pequeña zoología poética* (2010), *India: Obra reunida* (2014), *¿Es posible un mundo sin violencia?* (2018).
- Ensayo académico: *El crimen perfecto* (1993), *Rasa: el placer estético en la tradición india* (1993), *La Sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995), *Contra el arte y otras imposturas* (2009), *La baba del caracol* (2014), *La razón estética* (2017), *Las venas del dragón* (2021).

⁸ Durante la fase de depósito de esta tesis Chantal Maillard publicó el libro *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Obra poética reunida 2004-2020*. Por motivos de tiempo, no he podido incluir como objeto de estudio los materiales inéditos, ni dialogar con el extenso prólogo de Virginia Trueba, ni con la posdata de Miguel Morey.

En la práctica creativa de Maillard se puede observar una relación de cercanía con las mencionadas «músicas contemporáneas» a través de la aparición de compositores como John Cage o Morton Feldman. O con la aproximación de su literatura a la estética del atonalismo. Por otro lado, en su reflexión teórica se puede advertir el empleo de conceptos relacionados con el ámbito del sonido, tanto en el pensamiento de *La razón estética* (1998) como en la teoría poética de *La baba del caracol* (2014). Estos hilos son recogidos como fundamentos de interés para desarrollar esta investigación y examinar un espacio poco explorado en la obra de la autora: la relación entre música, sonido y escritura. Chantal Maillard se aproxima en su obra a una tradición musical que desde múltiples perspectivas ha cuestionado la naturalización de lo considerado como musical a partir de la música clásica.

La música clásica surge a partir de elementos principalmente de la música de la antigua Grecia (los modos, que establecen las escalas musicales) y la música litúrgica (principalmente el canto gregoriano). Algunos de los hitos que la caracterizan son la revolución musical conocida como el Ars nova junto con el desarrollo de la polifonía, la armonía o la notación musical. Desde un punto de vista formal destaca la simetría, el equilibrio, el seguimiento de una partitura o la composición a través de formas musicales definidas (sonata, concierto, sinfonía, etc.). La labor deconstructiva de las «músicas contemporáneas» busca resituar la percepción del oyente fuera de este esquema, exigiendo una nueva forma de escuchar. Con ello, se busca asumir los matices, los accidentes y las contradicciones del sistema de pensamiento musical hegemónico. Una actitud que va a la par con la recuperación de lo accesorio por parte de la mentalidad posmoderna para transitar otro modo de ver, de sentir y de constituirse. Una cuestión de peso que también recorre la escritura de la autora y que se ubica en los parámetros de la «crisis de la Modernidad».

En *La condición posmoderna* (1979) Jean-François Lyotard señala el escepticismo de las sociedades capitalistas ante los relatos unificadores. El descrédito de las grandes narrativas y sus proyectos emancipadores puede entenderse como el resultado de un proceso de personalización: donde los individuos buscan su propia identidad separándose de cierta identidad universal. En *La era del vacío* (1983), Gilles Lipovetsky señala este proceso como

el resultado de un nuevo paradigma de pensamiento en el que se disuelve la confianza y la fe en el futuro, donde ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y el progreso. Una situación que conduce a lo que denomina como *proceso sistemático de personalización*: basado en la realización personal, el respeto por las diferencias, el cuestionamiento de marcos rígidos y la libertad de expresión. Un paradigma que busca contrastar con el pensamiento empirista, racionalista e iluminista, sobre el que se asientan ideologías y proyectos sociales como la Revolución Francesa (1789), pasando por el Manifiesto Comunista (1848) y la socialdemocracia o socialismo reformista (1875-90).

La Modernidad supuso en sí misma una crisis en relación con el mundo antiguo y medieval, una desviación de sus fundamentos. A pesar de que, en su constitución, se asuman términos y conceptos derivados de la metafísica o del pensamiento moral cristiano. El pensamiento moderno destaca por su carácter crítico: por la búsqueda de un nuevo fundamento que sea capaz de dar razón suficiente para sostener aquello que se quiere separar de la matriz cristiana. Un empeño que contaba con la confianza en el poder de la Razón. Pero después de un recorrido de tres siglos, contando el sendero que se abonó desde el Renacimiento, esa razón moderna parecía manifestarse a sí misma como insuficiente para satisfacer las expectativas iniciales. De este modo, llega la «crisis de la Modernidad» propiamente dicha: no la que provocó en relación al mundo antiguo y medieval, sino en la que ha caído. Una caída que abre paso hacia la Posmodernidad.

La «crisis de la Modernidad» supone la desintegración de los puntos críticos sobre los que se construyó la ruptura con el pensamiento medieval. Al relato de la Modernidad le confronta la exaltación de pequeños relatos por parte de la Posmodernidad. Una exaltación que propone la historia como una fragmentación múltiple y cambiante, como un caleidoscopismo en el que no predomina una Razón sino lo que podrían considerarse como «racionalidades locales» o «dialectos», empleando la terminología propia de uno de los principales teóricos de la Posmodernidad, Gianni Vattimo. En la compilación *Hermenéutica y racionalidad* (1994), el filósofo señala que en la sociedad posmoderna la emancipación nada tiene que ver con ese mundo denso, pesado o sustancial de Hegel y Marx, sino con la oscilación, la pluralidad y la

erosión del mismo «principio de realidad». La Posmodernidad rechaza el valor del fundamento y de la centralidad. De este modo, los relatos son considerados tan infinitos y plurales como lo es la hermenéutica: por ello, no habría realidad, sino interpretaciones sin fin. No habría un «fundamento» sino una «des-fundamentación»: una inversión de la naturaleza metafísica de lo verdadero por una retórica contra-dogmática.

No es mi intención analizar la complejidad de las corrientes filosóficas, los sistemas de pensamiento y los debates que se enmarcan en la «crisis de la Modernidad». Este breve esbozo me permite situar el punto de partida de la reflexión teórica de Chantal Maillard, que también atraviesa su escritura creativa. Un punto de partida situado en esa brecha que da paso a la Posmodernidad. La encrucijada entre escritura y música se produce en el contexto de esta «des-fundamentación», una metodología que también se pone al servicio de las «músicas contemporáneas». Desde un óptica musical, la Posmodernidad se considera más como una actitud que como un período histórico⁹. El teórico musical Jonathan Kramer, en el texto *Postmodern Concepts of Musical Time* (1996), destaca la anomalía que parecen presentar obras con características posmodernas, compuestas antes del surgimiento de la Posmodernidad¹⁰. Por ello, sugiere el posmodernismo como una actitud deconstructiva. Un Procedimiento para dismantelar los fundamentos tradicionales sobre el significado y las funciones musicales. De este modo, el sufijo «post-» no se entiende tanto como lo que sucede cronológicamente después del Modernismo, sino como una reinterpretación de este. Nicolás Casullo, en el libro *El debate modernidad – posmodernidad* (1988), ya planteaba esta tesis

⁹ La calificación de actitud puede llegar a divergir de una aproximación de carácter, cronológica. En esta divergencia puede ubicarse el debate entre J.F. Lyotard y Jürgen Habermas en el que se pone en duda la existencia de la propia posmodernidad. Richard Rorty en el artículo «Habermas and Lyotard on Postmodernity» apunta la dificultad de que algo visto como una actitud y como una filosofía de la Historia pueda hallar acuerdo en sus fundamentos.

¹⁰ Aceptando esta condición, se hace necesario distinguir entre posmodernismo y posmodernidad, tal como sugiere Fredric Jameson en el libro *El postmodernismo revisado* (2012). En el texto se señala que el posmodernismo remite a una serie de procedimientos estéticos que como tendencia se encuentra prácticamente agotado. Mientras, la posmodernidad es señalada como una denominación sistémica y transversal que implica mecanismos culturales, políticos, éticos, económicos y estéticos. Ambos coincidieron, aunque el segundo momento terminó por superar la especificidad del primero.

al observar la Posmodernidad como el discurso de «una vieja modernidad en un estado calamitoso de sus razones e ideales cognitivos» (p. 6).

Independientemente de la perspectiva, la Posmodernidad es el resultado de una suma de intenciones, prácticas artísticas, procesos culturales y difusiones mediáticas. Un resultado que ha sido posible gracias al hito cultural que supone la «crisis de la Modernidad». De este marco surge el primer ensayo de Chantal Maillard, *La razón estética*, publicado en 1998. Una recopilación de artículos y conferencias en torno a dos ejes centrales: la reflexión sobre la Posmodernidad y las diferentes facetas de la razón. A través de estos dos ejes, la autora configura una propuesta epistemológica propia: la razón estética. En esta segunda parte, la autora propone un paradigma de existencia próximo al movimiento de una sinfonía, un formato cercano a la música absoluta¹¹:

Ningún filósofo comienza diciendo: «sea el *Réquiem* de Mozart el paradigma del ser: comencemos esto» ¿Por qué no podríamos nosotros comenzar postulando un sueño, un poema, una sinfonía como instancias paradigmáticas de la plenitud del ser? (Maillard, 2017, p. 87)

Desde el punto de vista de la razón estética, no se habla de realidad, sino de «suceso»: un entramado de procesos en cuyas confluencias –como sugiere la autora– «nos vamos creando». Las superposiciones melódicas que intervienen en una sinfonía constituye un paradigma posible del «estar-existiendo». El vaivén de estas fuerzas, en su hacerse y

¹¹ La música académica tradicional –desde el barroco hasta el periodo clásico– había estado regida por los conceptos de tono y altura. La influencia pitagórica fue fundamental para la construcción del temperamento tradicional: para el sistema interválico basado en semitonos y la escala cromática clásica de doce notas. Frente a la tendencia neoclásica y romántica de fines de siglo XIX e inicios del XX, se introdujeron elementos atonales que fueron adoptándose en la música académica, preparando el terreno a un nuevo paradigma musical que integrarían los ruidos, las disonancias, métodos más tradicionales de composición, silencios, técnicas extendidas, etc. De este modo se consolidaron las distinciones entre dos tendencias musicales la música programática la música absoluta. Esta última tendencia suele exigir, por parte del oyente, una escucha atenta dado que juega con la percepción a través de texturas, colores, contrastes y quiebros en la expectativa. Estas sonoridades sin un campo de experiencia previo para el oído implicaban una aproximación activa al fenómeno musical. El compositor John Cage señala que dado que estas sonoridades no habían sido intelectualizadas, el oído podía interactuar directamente, sin la necesidad de abstraerse.

deshacerse, funciona como un marco desde el que repensar el modelo de «ser» heredado de la Modernidad.

En *La razón estética*, la autora propone un método de racionalidad que recupere el instinto y la creatividad para comprender la realidad. Para ello, considera necesario alterar el ritmo heredado de la tradición y replantear las bases mismas del conocimiento. En esta tarea resuena cierto eco próximo a esa labor por «volver a las cosas mismas» que se propone desde la fenomenología, entendiendo esta como un pensar acerca de los modos del aparecer¹². Proponer el movimiento de una sinfonía como instancia paradigmática de ese «estar-existiendo» en el que «nos vamos creando» no es casual. Hay una alineación con esa tradición musical que desemboca en las «músicas contemporáneas», con las que comparte esa actitud disruptiva y anti-dogmática.

2. Sonido y posmodernidad

Desde las «músicas contemporáneas» se ha propuesto repensar el sonido desde una temporalidad situada. Philip V. Bohlman ilustra esta idea en el texto «Ontologies of music» (1999) al afirmar que la música existe en condiciones de proceso: «ya que un proceso está siempre en flujo, él nunca logra un estatuto objetivo completo; siempre está deviniendo algo más» (p. 17). Como proceso, la música habría de considerarse ilimitada y abierta. Muchos de los compositores que se desvían de la corriente más tradicional, cuestionan el cómo se percibe la música y proponen distintas metodologías. Algunas de las cuales abordan la música desde una perspectiva procesual. La comprensión de la musicalidad como un flujo en

¹² Ángel Xolocotzi, profesor de la UNAM especializado en fenomenología y hermenéutica, señala que Husserl se refiere a la fenomenología como la ciencia de los fenómenos entendiendo por fenómeno la aparición de algo, aunque en una dirección específica: para Husserl «fenómeno» será entonces en primer lugar la conciencia en cuanto flujo de vivencias intencionales y el análisis conduce inevitablemente a la consideración de aquello que aparece a la conciencia. *Phainomenon* significa propiamente lo que aparece y es empleado preferentemente para el aparecer mismo, el fenómeno subjetivo [remitiendo la definición que el propio Husserl hizo en *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*– (Xocolotzi. 2010, p. 11). A Maillard no le preocupa tanto la consideración por el sentido como el tratamiento metodológico ante la manifestación de este aparecer. Por ello, se ubica en un polo más cercano a ese «ir a las cosas mismas» de Husserl que al «ir al ser mismo» de Heidegger.

proceso es próxima a la concepción asistemática de la realidad que se sugiere desde los «nuevos paradigmas de la física», como señala Martínez Miguélez en *El paradigma emergente* (1993):

Este cambio nos exige una conceptualización de la materia, y de la realidad en general, no como sustancia fija, como conjunto de partículas estáticas, sino como procesos, como sucesos que se realizan en el tiempo, constituidos por campos electromagnéticos y gravitacionales en íntima interacción y por complejos de energía de fuerzas nucleares. En la nueva física, el tiempo es un constitutivo del ser de los átomos en cuanto patrones vibratorios; una onda, como una nota musical, requieren tiempo a fin de poder existir, una nota es nada en un instante. La materia se parece más a una secuencia de acontecimientos que a una colección de sustancias. De aquí que el tiempo llegue a ser la cuarta dimensión necesaria para entender la realidad física. (Martínez, 1993, p. 50)

La perspectiva procesual de la música puede leerse desde los parámetros de esta «nueva física». La «cuarta dimensión» guarda proximidad con ese horizonte de percepciones entrecruzadas que se piensa desde la Posmodernidad: resistentes a la homogeneización. El compositor Morton Feldman trabajó su música desde un espacio próximo a esta dimensión, donde la materia es entendida más como una secuencia de acontecimientos que como una colección de sustancias. A través de este horizonte, trabajó el sonido desde un dominio próximo a la indeterminación y a la multiplicidad; repensando la música como un fenómeno entre categorías:

Cuando inventé una música que le permitía una cantidad de elecciones al intérprete, aquellos entendidos en teoría matemática, censuraron el uso del término «indeterminado»; que había de ser puesto en relación con estas ideas musicales. Los compositores, por otro lado, insistían con que eso que estaba haciendo no tenía nada que ver con la música. ¿Qué era entonces? ¿Qué es todavía hoy? Prefiero pensar en mi trabajo como: *entre categorías*. Entre Tiempo y Espacio. Entre pintura y música. Entre la construcción de la música y su superficie. (Feldman, 2012, p. 114)

Aunque ni Feldman, ni los compositores más vanguardistas tienen por qué haber conocido los paradigmas de la «nueva física» o de la Posmodernidad, existen ciertas afinidades. El trabajar «entre categorías» puede considerarse una de ellas. Del mismo modo, también la consideración de la materia como una secuencia de acontecimientos, en lugar de como una colección de sustancias. Esta noción procesual de la materia está en línea con la definición que hace John Cage de la música como «suceso»:

¡Los sonidos no tienen propósito! Simplemente son. Viven. La música consiste en esa vida de los sonidos, en esa participación de los sonidos en la vida, que puede convertirse —, pero no voluntariamente en una participación en la vida de los sonidos. Por sí misma, la música no obliga a nada. Me limito a comprobar lo que sucede. (Cage, 2010, p. 84)

Cage y Feldman comparten la intención de trabajar la música desde una perspectiva liberada de la parte más matemática y teórica. El procedimiento: crear una amalgama de material y construcción, una fusión entre método y aplicación para no «obligar a nada»: para que los sonidos «sean». La labor compositiva se convierte de este modo en esa participación en la vida de los sonidos. Una propuesta que, implícitamente, busca desplazar la abstracción teórica por la singularización de los sonidos; de sus modos de aparecer (y desaparecer). Ambos enfoques pueden leerse como estrategias deconstructivas para repensar la concepción musical de Occidente.

En el acto tercero de «Conversaciones con Medea» —perteneciente al libro *La compasión difícil* (2019a)— aparece la música de John Cage. La pieza abandera la decisión de LA MUJER cuando pone rumbo hacia el «abajo» y abandona su historia personal:

LA MUJER: Ayúdame, Medea. Guía mis manos, enséñame a destejer. [...]

MEDEA: Para llegar allí es preciso eliminar el ruido de superficie. Es preciso despojarse de sí. Y eso no puede efectuarse sin antes haber limpiado las cámaras anteriores o, como dicen los tuyos, haber curado la historia personal.

LA MUJER: Para eso vine, Medea. Para eso vine a ti. (Maillard, 2019a, pp. 204-207)

Chantal Maillard escoge la pieza *Litany for the Whale* (1980) para cerrar el último acto de estas conversaciones. Una composición en la cual dos vocalistas —Alan Bennett y Paul Elliott— se alternan para cantar la única palabra que aparece mencionada a lo largo de la pieza: el término anglosajón *whale* (ballena). Esta palabra es desarticulada en cada una de las vueltas de la recitación, perdiendo o alterando sus vocales hasta convertirse prácticamente en un balbuceo. En las «Conversaciones» se señala la necesidad de destejer la historia personal para reencontrar el «fuera de mí» y abrir la escucha a la «vibrante trama» de la realidad. Una trama que veinte años atrás ya era material de reflexión teórica en *La razón estética*.

En el trasvase temático desde la reflexión teórica hacia la escritura creativa, la música no es arbitraria, sino que juega un papel concreto: da la mano a esa concepción procesual de la materia propia de los paradigmas de la «nueva física». El punto de encuentro entre la labor «entre categorías» de Feldman, la comprobación de «lo que sucede» en Cage y la escritura de la autora puede ubicarse en ese enfoque deconstructivo que busca pensar fuera del marco lógico-racional característico de la cultura occidental. La tarea por demoler baluartes es compartida. También el apoyo en ciertos referentes. John Cage nombra al maestro Shunryu Suzuki¹³, cuyas enseñanzas Maillard cita para ilustrar los fundamentos del budismo Zen en el ensayo *La sabiduría como estética* (1995). La autora trae a colación al maestro para hablar del despertar de la conciencia ante una realidad que rebasa la comprensión lógica.

No hay forma de verse los ojos con los propios ojos, a no ser a modo de reflejo en un espejo. Tratar de ver la auto-naturaleza supone salirse de ella, y esto es imposible. Andamos con ella en todo lo que somos y en todo lo que hacemos. Por eso, el único «despertar» posible es el que se obtiene efectuando cada acto con absoluta atención: el perfecto acuerdo del actor con el acto que está realizando, esa es la iluminación entendida por el Ch'an. (Maillard, 1995, p. 54)

Para ejemplificar la importancia de esta «absoluta atención», la autora recurre a la siguiente anécdota, extraída del libro *Zen mind, beginners mind. Informal talks on Zen meditation and practice* (1970) del maestro Suzuki:

Así, al serle preguntado a un maestro qué hacía para alcanzar la verdad, este contestó: «Cuando tengo hambre, como; cuando estoy cansado, duermo». «Esto es lo que hacen todos», le contestó el discípulo. «¿Puede decirse que ellos se ejercitan del mismo modo que tú?». «No», respondió el maestro, «pues cuando comen, no comen, sino que piensan en otras cosas diversas permitiéndose de ese modo ser perturbados; cuando duermen, no duermen, porque sueñan mil y una cosas» (Suzuki, 1973, p. 114)

Estas palabras son una devolución a lo cotidiano, una invitación a recuperar la observación y la espontaneidad. Este enfoque busca una inmersión en la experiencia inmediata para

¹³ En su reflexión teórica, John Cage sitúa su labor compositiva en una dimensión procesual próxima a la que describe el «suceso» en la escritura de Chantal Maillard: «Suzuki me enseñó a destruir ese muro: lo importante es que el individuo se sitúe en la corriente, en el flujo de todo, lo que sucede. Y para ello hace falta echar abajo ese muro y, en consecuencia, debilitar los gustos, la memoria y las emociones, demoler todos los baluartes». (Cage, 2010, p. 57)

romper los condicionamientos mentales. Para responder de otro modo. Este es el cambio de visión que el Zen persigue, próximo a ese cambio de ritmo que propone Chantal Maillard en *La razón estética*. Lo que en 1995 era tratado como objeto de estudio parece cristalizar años más tarde como un eje temático en su escritura creativa. Argumentos como la recuperación de lo cotidiano, el gesto o lo aparentemente accidental se convierten en materia prima para diarios y poemarios.

Situándonos de nuevo en el polo de la escritura creativa, en el poemario *Cual menguando* (2018a) aparece un diálogo entre Maillard y Feldman. Un diálogo que posee otro referente compartido: Samuel Beckett. Ya en *Cual. La película* –corto homenaje al metraje *Film* de Beckett– Maillard introdujo unos pocos acordes de la pieza *Triadic memories* (1981)¹⁴. En las notas de *Cual menguando*, se deja constancia de la intertextualidad del *Cuarteto para piano y cuerdas* (1985) y el poemario *Hilos* (2007):

Hilos asumió la suspensión minimal del cuarteto de Feldman y Cual la naturaleza anónima, neutra, de las gotas atonales que lo componen: instantes, simples instantes en los que la memoria no interviene y la frase, sospechando tanto de la gramática como de la melodía, descansa en notas sin referentes, en infinitivos y en adverbios que se sustentan por falta de sujeto. (Maillard, 2018a, p.123)

En su labor compositiva, Feldman estaba interesado en explorar la percepción del tiempo, por lo que concebía el eje tiempo-sonido como el material básico de la composición. Para Feldman el suelo perceptivo de la música tradicional consistía en una serie de elementos recordados. Por ello, su práctica creativa se convierte en un método de desorientación de la memoria: para remover este suelo. El diálogo estructural que se produce entre la escritura de *Hilos* y el *Cuarteto para piano y cuerdas* se encuentra en la misión de deshacer la «maraña de hilos que la memoria ensambla»¹⁵. Este diálogo permea la creación del personaje Cual, que se desliza entre distintas situaciones dispuesto a «cumplirse en la traza de la música»¹⁶.

¹⁴ Feldman y Beckett eran amigos y trabajaron en la ópera *Neither*, que daría frutos como *Words and Music* (1961-1987), una obra conjunta para dos voces, piano y tres instrumentos de cuerda, o la larga pieza para orquesta *For Samuel Beckett*, que Feldman escribió un año antes de morir.

¹⁵ *Hilos*, página 73.

¹⁶ *Hilos*, página 183.

3. Escucha situada

Desde las «músicas contemporáneas» se propone un acercamiento a la música en primera persona, ubicada en la misma interpretación. Por ello, propuestas como la de Cage o Feldman no solo señalan la necesidad de realizar innovaciones en el proceso compositivo sino que, a su vez, demandan una escucha más participativa por parte de la audiencia. En línea con lo que sugiere el filósofo Mikel Dufrenne en *Fenomenología de la experiencia estética* (1953), la audiencia que escucha un concierto no puede considerarse pasiva, dado que está ubicada en la interpretación, en lo que señala como una «posesión recíproca» del hecho musical:

En el concierto estamos ante la orquesta, pero el sujeto está en la sinfonía; Y sería justo afirmar que la sinfonía está en nosotros para indicar esta especie de posesión recíproca; pero para evitar todo subjetivismo es más conveniente hablar de una especie de alienación del espectador en el objeto –a veces se habla de un cierto embrujo–. (Dufrenne, 2018, p. 95)

Quizá por motivos como estos Maillard se atreve a dar un salto cualitativo en su diálogo con la música, pasando de incorporar referencias musicales al plano de la escritura, a situar su escritura en el marco mismo de un concierto. Esto sucede en el poemario *Matar a Platón* (2004), llevado a escena en *Matar a Platón en concierto* (2011). Una pieza que participa de la estética musical del atonalismo. Música y sonido forman un itinerario que se extiende desde la reflexión teórica hasta la escritura creativa, pasando por la *performance*. Incluso se adentra en el mundo del multimedia, dando cuenta de ciertas capas sonoras que recorren su escritura y que requieren de la escucha, en lugar de la lectura, para ser aprehendidas. La «Fonoteca» y la «Videoteca» de su página web dan cuenta de las capas que recorre la redacción de *Diarios indios* (2005) a través de montajes audiovisuales como «No Hablar» o «La Ofrenda»¹⁷.

La escucha a la que aspiran las propuestas musicales con las que dialoga Chantal Maillard se distancia del modo de comprender el fenómeno de la música desde la corriente más «clásica».

¹⁷ Estos montajes audiovisuales se pueden encontrar en la página web de la autora, en la sección «Palabras en escena»: <https://tinyurl.com/2czsd3a7>

Se trata de una escucha atenta que pone entre paréntesis juicios y prejuicios para situarse «entre categorías». En esta escucha atenta hay cierto componente fenomenológico. Dufrenne sugiere que las situaciones estéticas disruptivas planteadas por la música contemporánea requieren de cierta *epojé*¹⁸, de cierta suspensión de juicio. En este sentido, la escucha atenta nos resitúa en la pregunta por la percepción para repensar lo musical desde la singularidad del sonido. La renovación de la escucha que proponen estas poéticas musicales va de la mano con la transformación del pensamiento que propone Chantal Maillard en su reflexión teórica. El diálogo que se produce entre reflexión teórica, práctica creativa y estas sonoridades tiene como punto de encuentro la escucha atenta. Un valor fundamental para despertar la conciencia y responder de otro modo: confrontando tanto los propios condicionamientos como el cuerpo cultural heredado.

El tiempo sonoro se puede considerar un tiempo coloreado tanto por la indeterminación como por el cuerpo de la armonía tradicional. A través de las cadencias la memoria reconoce las distintas partes, las engarza y las fija para recuperarlas y relacionarlas con el resto de secciones en la composición. Las articulaciones armónicas representan motivos conductores (*leitmotifs*) que son registrados por la memoria, produciendo a través del reconocimiento la participación del oyente en la composición. La participación se produce mediante la anticipación y la regresión del tiempo: se escucha algo que se da a conocer y que posteriormente es percibido como un eco sobre la pieza. Pero no solo, porque también se compone al oír. Esta es una de las bases y de los placeres de la escucha: su posibilidad creativa. Los motivos conductores en la composición son fórmulas de bajo riesgo, matemáticamente esperables y alejadas de ese factor disruptivo propio de las propuestas de Cage y Feldman. Un factor que también se explota en el atonalismo. A través de la conducción, la escucha se relaja porque el oído es capaz de predecir lo que ocurrirá: dado que la resolución armónica se halla implícita en la premisa tonal.

¹⁸ Esto podría explicarse porque al situarse frente a una obra de arte se podría producir una suspensión «voluntaria de la credulidad».

Una fórmula común de conducción en composición musical es una atención perdida en el objeto. Para ello se emplea la repetición. Al escuchar un motivo repetido de forma regular se tiende a esperar un desarrollo homogéneo de su proceso. Tras cada repetición la atención se relaja. Pero si se introduce una variación, la atención se dispara: se produce cierta inquietud porque algo no previsto está sucediendo. En la composición musical hay múltiples fórmulas que se apoyan en esta repetición base que hipnotiza y aletarga¹⁹: que sustrae la escucha de una espera atenta y la transforma en cierta aptitud distraída.

La música y el sonido que resuena en la escritura de Chantal Maillard juega a transgredir el cuerpo armónico heredado. El cambio de paradigma que la autora promueve desde su escritura apuesta implícitamente por la escucha atenta como herramienta para reiniciar la propia relación con el mundo. «Prestar oídos» implica introducirse en el discurrir sonoro y confluir con esa música que se brinda a los oídos que son prestados. Prestados a esa red de fenómenos entrecruzados que se interfieren entre sí, que constituyen la realidad: el «suceso». Y que también interfieren sobre quien escucha. Podríamos tomar prestada la definición sobre la música de Cage para aclarar la fórmula base de esta escucha: la atención simple y directa de los acontecimientos, trascurriendo con una misma en el tiempo. Una escucha que funciona como método de conocimiento en la escritura de la autora.

¹⁹ Un ejemplo adecuado podría ser la música *techno* o el *house*, géneros que Javier Blánquez define en *Loops: Una historia de la música electrónica en el siglo XX* como un «hechizo más poderos de lo que se piensa» (Gómez, J. B., & Morera, O., 2018, p. 13).

PRIMER BLOQUE. Ambiencias

CAPÍTULO 1

Resonancia

1. Hacia una cosmografía sonora

Chantal Maillard emplea distintas nociones del ámbito del sonido a lo largo de su producción literaria. Estas nociones giran alrededor de un modelo epistemológico personal, que es llevado al terreno de la creación. Esta propuesta busca una comprensión del mundo situada para atender a la singularidad de las circunstancias. El estar situado supone una devolución a lo inmediato. Una invitación para recuperar la observación y la espontaneidad. En *La razón estética* este enfoque es señalado a través de la idea del «suceder», que considera la comprensión como la facultad para atender a «las fuerzas que van siendo» / con las «que vamos siendo»:

El «mundo» es siempre a posteriori, el mundo es el testimonio de un suceder del que formamos parte pero que, en sí mismo, es intraducible. Todo mundo es una construcción. Ahora bien, esta construcción la hacemos entre todos pactando su modelo a partir de nuestra experiencia [...]

¿Acaso el viejo término «realidad» no representa él mismo una idea coagulada frente a la vida? Tal vez la transformación de esta idea en la de un «suceder» fuese un ingrediente importante para el logro de una reforma del entendimiento (Maillard, 2017, p.10 y p. 151)

Con estos argumentos se busca desplazar las «ideas-cosas» por las cosas en su «estar-siendo». Chantal Maillard considera que en la historia del pensamiento este primer polo ejerce una fuerza predominante: como única y verdadera realidad. Mientras que el segundo polo tiene un carácter residual. La propuesta epistemológica de la razón estética reivindica recuperar el instinto creativo para que el sujeto pueda constituirse con/en ese «estar-siendo». Este modelo epistemológico puede considerarse más bien una actitud. Su objetivo es dar cuenta de una realidad vista como una gran trama, en cuyas confluencias «nos vamos creando». La intención tras este enfoque es iniciar la historia a partir de lo informe en vez de a partir del ser. Es decir, reemplazar el orden por el caos. O, las determinaciones por las posibilidades.

La razón estética, publicada en 1998, participa de un clima sociocultural que puede ubicarse en lo que Fredric Jameson señala como «fase del capital multinacional»²⁰. Un periodo que compara con una red comunicacional global descentralizada, un sistema de representación complejo tanto para el entendimiento como para la imaginación. Este clima de descentralización favorece el cuestionamiento de la complejidad metafísica, binaria y logocéntrica de occidente. Una cuestión relevante, en la medida que establece una distinción, no solo de lo moderno como una época particular, sino de los espacios epistémicos constitutivos de lo occidental. De hecho, desde la posmodernidad se busca rebasar²¹ lo moderno desde el lenguaje y la práctica socio-reflexiva a través de marcos epistémicos alternativos.

Chantal Maillard participa de esta *praxis* y hace del cuestionamiento epistemológico uno de sus temas de escritura. Una temática que en primera instancia se observa a través de los libros sobre estética oriental *El crimen perfecto* (1993), *Rasa: el placer estético en la tradición india* (1993) y *La sabiduría como estética: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995). En *La razón estética* el cuestionamiento epistemológico cristaliza en la elaboración de un modelo propio y original. Pero este cuestionamiento no se circunscribe exclusivamente a su reflexión teórica, sino que se trasvasa a su escritura creativa. Prácticamente, hasta constituir una marca de estilo. Esto se puede observar, por ejemplo, en el poemario *Hilos* y la concepción de la realidad como un «enredo epistemológico» proyectado sobre el vacío. Una concepción que se manifiesta en el formato irregular y entrecortado del discurso poético. Este ritmo busca transitar ese orden de segunda, constituido por lo múltiple y heterogéneo. La musicalidad de *Hilos* refuerza el marco epistemológico que se propone desde la reflexión teórica. La combinación entre música, sonido y lenguaje es una constante en la producción

²⁰ En el libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991).

²¹ Para contrastar posiciones, se puede destacar por un lado la postura de Vattimo, que señala la posmodernidad como el «pensamiento del fin de la historia». Mientras que, por otro lado, Habermas la considera como un proyecto inacabado.

de la autora, un engranaje que funciona como herramienta para deconstruir la propia historia personal y el cuerpo social heredado.

Volviendo a *La razón estética*, Chantal Maillard considera que la filosofía occidental arrastra un defecto de origen, que define de la siguiente manera: «El *logos* proposicional, aquel que ha configurado el pensar en Occidente, ‘realiza’ así el perpetuo fluir del acontecer, deteniendo, en las fracciones del compás, la melodía» (Maillard, 2017, p. 142). En estos términos enfatiza su rechazo a la tendencia fundacional de la metafísica occidental-platónica. Para la autora hay una falsedad inicial en la concepción de la filosofía que ha hecho creer que la verdad es algo que existe fuera de las proposiciones lingüísticas que le dan forma. En *La razón estética* se parte del principio contrario: la verdad no es nunca algo dado, sino «una violencia ejercida contra el pensamiento» (p. 216). En este sentido, se hace referencia a dos tipos de verdades:

Por ello podemos hablar de dos tipos de verdad: la verdad ontológica y la verdad estética. La primera es aquella verdad inamovible que pertenece al *logos*, siendo el *logos* ese pensar que depende y deriva de la imaginación y pide, luego, creencia, pues todo aquel movimiento intelectual que procede con la verdad y el error requiere la creencia. La segunda, en cambio, la verdad estética, es eficiencia productiva, formación de magmas y retículas, disposición para la articulación y preparación para la actividad del *logos*. (Maillard, 2017, p. 20)

La reflexión teórica de Maillard se construye sobre la premisa de que las proposiciones científicas que se aplican al mundo de la experiencia no son sino una universalización de la opinión, y por ello, no tienen mayor valor que esta: «dicho de otra manera, la certeza que pretendía Platón (*episteme*) no deja de ser opinión (*doxa*) [...] Lo propio de la universalidad es obviar las circunstancias del «decir». Apunté pues al «acontecimiento». Toda escritura (y todo decir) es acontecimiento, y quien escribe también acontece al tiempo» (Giodani, L., Borra, A. & Gómez, V., 2010, p. 8). Esta convicción conduce a la escritura de un poemario como *Matar a Platón* (2004), toda una declaración de intenciones en la que se reescriben creativamente los postulados deleuzianos acerca del «acontecimiento»²².

²² Unos postulados que en *El pliegue* (1989) acercan esta noción filosófica al ámbito del sonido, en la medida que el sonido es flexible, varía y es nómada.

Maillard plantea un modo de relacionarse con la realidad que respete la heterogeneidad y renuncie a fundar esencias. Con ello, se reivindica la inmanencia frente a la trascendencia, la heterogeneidad frente a la homogeneidad, el devenir frente al ser. Un modo de relacionarse en el que dejar de pensar según la metafísica platónica, esto es, según esas «estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la idea de fundarse, de establecerse» (Maillard, 2017, p. 31). Antes de abordar ese *logos* «proposicional», que detiene el fluir del acontecer, merece la pena ubicar el concepto *logos*. Sin pretender entrar en el debate filosófico, solo para establecer un punto de partida para el análisis literario. La autora compara el *logos* con el funcionamiento de una melodía.

En el *Diccionario de filosofía* (1941), José Ferrater Mora señala diversas formas de entender el término *logos* a lo largo de la historia de la filosofía. Para la relación entre sonido y *logos* en la escritura de la autora, resulta interesante traer a colación su acepción como «principio inteligible del decir: el principio que hace posible decir y hablar de algo» (Ferrater, 1965, p. 88). Chantal Maillard convoca el sonido como el estadio que hace posible el «decir». Y con ello, llegar a comunicar –dos cosas próximas, pero distintas–. En *La compasión difícil* el sonido se cita como el espacio que posibilita la comunicación de ese «principio inteligible» al que se refiere Ferrater:

En un principio fue el sonido, dicen las antiguas escrituras védicas. En el *Atbarva Veda* y el *Aitareya Bráhmāna* se lo denomina *vác*: sonido primordial.

Luego fueron las resonancias. Y el verbo -el acto- se conjugó. Yo, tú, nosotros, vosotros, ellos: pro-nombres aún, próximos al nombre que consagra la diferencia.

¿Las formas? Pura reverberación. Analogía sonora.

En la vertiente opuesta quedó aquel sonido impronunciable. Palabra inversa, palabra de retorno. (Maillard, 2019a, p. 17)

Desde el polo de la escritura creativa, a través del ámbito del sonido se apunta hacia cierto espacio anterior a la conjugación del verbo. Una suerte de grado cero del pensamiento donde los pronombres vagarían en la indiferencia, sin forma a la que pro-nombrar. En este espacio se produciría la reverberación de ese «sonido primordial» que genera el universo. Esta

reflexión teórica, en el ámbito de su escritura creativa, parte del modelo de universo que se propone en *La razón estética*, partícipe de la concepción sonora del cosmos en tradiciones como la védica o la taoísta (objetos de investigación por parte de la autora). En el texto se plantea un modelo de universo que responda a las directrices de esa reverberación primera, donde las formas aún poseen una constitución indiferenciada:

En cambio, si el *suceso* se entiende como conjunción de núcleos efímeros en el gran entramado, el individuo pasa a ser la frágil consistencia de un instante. Como las notas de una sinfonía. Su realidad: sonidos que apenas producidos desaparecen, su constancia: el intervalo. (Maillard, 2017, p. 35)

Chantal Maillard considera que la filosofía tendría que prestar atención a la inmediatez de la existencia, ya que «no vivimos en las profundidades, sino en la superficie». Por este motivo, la razón habría de dar cuenta del suceso intempestivo, aparentemente trivial, el gesto o la palabra intrascendente: lo que denomina «ruidos de superficie» (p. 155). Esto supone incorporar al pensamiento esos «leves y efímeros trazos de lo cotidiano», superponiendo la frágil consistencia del instante al «riguroso espesor de aquel mundo heredado desde el platonismo». Un platonismo que la autora vincula con la tradición occidental más hegemónica. En su escritura creativa, esto se traslada a la tematización de la cotidianidad y del gesto, como se puede observar en la elección del diario como género.

La «palabra de retorno» a la que alude Maillard no tiene la misión de definir, sino de sugerir. Desde una óptica lingüística, su cometido no sería hacer inteligible el «decir», sino más bien aprehender esa «conjunción de núcleos efímeros» mediante la intuición. Aclaro la cuestión. Me refiero a la intuición como la percepción directa e inmediata de los objetos, previa a la intervención de la lógica racional. Con ello, se trata de desandar ese paso de la intuición sensible al concepto. Un paso en el que interviene la necesidad de certeza y seguridad. Esta «palabra inversa» sirve a la autora para proponer un cambio de paradigma cognitivo y comunicativo. La intención es explorar las relaciones sujeto-realidad desde un modelo alejado del racionalismo. Para recuperar cierta razón «femenina»: que rescate la capacidad de adaptación y su poder transformador como generadora de realidades (Maillard, 2017, p. 33).

Chantal Maillard propone articular el pensamiento desde un marco de carácter acústico, que atienda a esos intervalos efímeros del «sonido primordial». Se trataría de encontrar una «cosmología estética» –en lugar de científica o metafísica– que pueda explicar otro orden posible: a partir de una mirada poética. La naturaleza de este mundo trataría de escapar –potencialmente– del cálculo científico o de la dialéctica antinómica. Para situar la propuesta de Chantal Maillard merece la pena hacer mención a los orígenes musicales de esta mirada poética, ya que es un lugar común remontarse a lo musical y a lo sonoro cuando se habla de lo poético.

Para los antiguos, el oído era considerado como el órgano perceptivo capaz de captar el mensaje de los dioses. Enlazar los sonidos y convertirlos en canto, fue uno de los primeros sentidos alcanzados por la música. Desde el marco occidental, los rapsodas eran las figuras que se encargaban de esta tarea, quienes hilvanaban versos acompañados muchas veces por un instrumento. Ramón Andrés, en el libro *El mundo en el oído* (2008), señala que la expansión de la escritura en Grecia a lo largo del siglo VIII a.C. fue determinante para que los cantores como Homero escribieran o dictaran sus versos a un escriba:

Los poemas, por largos que fueran, estaban por costumbre destinados al canto o la recitación, y es posible que en el caso –no único– de la *Iliada* o bien de la *Odisea* si hubiera seguido un proceso de ordenación, ensamblamiento y reconstrucción, por así decirlo, de los materiales: muchos de ellos procedentes de fuentes orales a cargo de poetas y rapsodas con el propósito de establecer una división de los pasajes y hacerlos viables para el desarrollo de su canto o recitar. (González-Cobo, 2008, p. 88)

Los poemas parecían estar concebidos para ser cantados. Los mitos vinculan la poesía con la música, dando testimonio de la funcionalidad de esta última para la vida social o la religión. Pero la poesía no es la música. El lenguaje musical –su vocabulario, gramática y sintaxis– difiere del lenguaje del poema. El tono, y no tanto la palabra puede, considerarse como el elemento fundamental de la música. El lenguaje musical no es verbal, sino auditivo –de *auris* en latín, «oído»–, por lo que reducir el lenguaje verbal al aural supondría hacer de él mero juego sonoro. Es en la interacción entre el juego de significados y este juego sonoro donde se acciona ese «arte de las musas», en el que también interviene el cuerpo. La expresión

rítmica y melódica se superpone al texto, conformando unidad. La palabra es intervenida para sugerir algo más que la semántica.

La identificación de la música con el origen del universo adquirió consistencia en Grecia. La música estuvo presente en las celebraciones civiles y religiosas, en las competiciones atléticas y en otras manifestaciones de la vida pública. De este modo, se consagró como una fuerza capaz de elevar al hombre hasta la divinidad, útil para curar enfermedades e incluso esencial para la educación²³. Música y poesía también eran disciplinas difícilmente separables. Pensar la música suponía reflexionar sobre el origen, reconocer el ritmo del universo y escuchar el mensaje divino que solo puede ser revelado a los elegidos: los poetas. Por ello, el oído llega a considerarse como el órgano perceptivo capaz de percibir mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra; no conceptualizados. La aproximación de Chantal Maillard al ámbito de lo sonoro se puede ubicar en esta encrucijada entre música y poesía.

El ámbito del sonido funciona como un engranaje del método propuesto en *La razón estética*. Un sonido que se desmarca de lo que denomina como *logos* «melódico», heredero de ese *logos* «proposicional» que critica. El *logos* «proposicional» operaría mediante la referencia a realidades ya conocidas. Una mecánica que genera conocimiento a través del reconocimiento, conformándose lo que la autora denomina como «cosmografía pautada». Estos conceptos contrastan con el modelo de universo sonoro que propone, el cual en lugar de operar por reconocimiento, operaría a través de la resonancia:

Hilos. Trayectorias. El mundo a imagen de la mente. De la cosmología a la cosmografía. Del discurso al trazo. Escritura que no depende necesariamente del *logos*.

²³ La educación, entre otros cometidos, tenía la función de desarrollar el carácter moral del individuo, para lo cual la música fue una herramienta. Esta herramienta, denominada «ética musical», o «doctrina de carácter» fue una de las líneas maestras del *pitagorismo*, cuyo radio de alcance llegó hasta el pensamiento occidental cristiano de la Edad Media con conceptos como el de la armonía de las esferas. El pitagorismo fue el principal referente de la estética musical de la Antigüedad hasta bien aproximado el Iluminismo. Enrico Fubini en el libro *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea* (1972) señala que el hecho de definir la música como invención divina representa, a fin de cuentas, no solo un modo de ratificar su poder y su función dentro del mundo de los hombres, sino también un medio para instituir, de forma estable y competente, sus leyes en una época (la helénica) en que estas se iban definiendo y fijando dentro de un conjunto de normas cada vez más robusto y exacto.

Cosmografía pautada. Musical. Melodía no: resonancia. La música del *logos* es melódica siempre: dibuja imágenes, paisajes significativos para la comprensión que adviene por reconocimiento de lo anterior. La musicalidad cosmográfica es resonancia del trazo, trayectoria. No significa, no remite a nada salvo a sí misma. Es gesto proyectado. (Maillard, 2017, p. 27)

Chantal Maillard desplaza la «cosmografía pautada» de este *logos* «melódico» (asentada sobre categorías) por una «cosmografía sonora» (fundamentada sobre la «palabra inversa»). Esto implicaría invertir el reconocimiento por la intuición como herramienta del pensar. La autora asimila la mecánica del *logos* con la predictibilidad de una melodía armónica: una sucesión de notas que es percibida como una entidad dentro de un contexto tonal. Sin embargo, la mecánica de la resonancia es asociada con la reverberación. Un fenómeno sonoro producido por la reflexión, que produce una ligera permanencia del sonido aunque la fuente original haya dejado de emitirlo. Con estas metáforas se contraponen dos modelos cosmológicos para confrontar la herencia de la tradición occidental más hegemónica, a la que la autora denomina de forma genérica como «platonismo». Su cosmografía otorga valor a lo heterogéneo y singular, no como elementos accesorios de un supuesto «ideal-universal», sino como valores autónomos. La autora se propone desplazar la mecánica pautada de la razón por la mecánica de la resonancia como fórmula de conocimiento.

Este objetivo requeriría de una palabra que sea capaz de operar el pensamiento mediante lo difuso, en lugar de lo reconocible. Se podría decir que en el reconocimiento, el conocimiento estaría condicionado por un marco preestablecido. En cambio, en la difusión el conocimiento no se situaría en un marco previo. La reverberación como fórmula de conocimiento implicaría llevar a cabo una suerte de «difusificación» para el pensamiento, próxima al modelo que propone Lotfi A. Zadeh en el estudio «Fuzzy Sets»²⁴ (1965). Un modelo que Chantal Maillard emplea como intertexto en el poemario *Lógica borrosa* (2002). El paratexto inicial del poemario abre con la siguiente cita:

La lógica borrosa de Zadeh es un método de formalización de razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos, predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa. Su construcción se basa en el convencimiento de que pensar

²⁴ Traducido como «conjuntos difusos».

en términos *borrosos* es una forma característica de la percepción humana. (Maillard, 2002, p. 5)

La «lógica borrosa» emplea expresiones que no son ni totalmente ciertas, ni plenamente falsas. Esta lógica se aplica a conceptos que pueden tomar un valor cualquiera de veracidad dentro de un conjunto que bascula entre dos polos: la verdad absoluta y la falsedad total. Cabe apuntar que lo difuso no es la lógica en sí misma, sino el objeto que aborda. Manifiesta la falta de definición del concepto al que se le aplica. La «lógica borrosa» permite el tratamiento de información inexacta –como «distancia próxima» o «temperatura baja»– en términos de conjuntos borrosos, los cuales se combinan para plantear acciones. Por ejemplo: si la distancia es próxima, entonces frenar más. De este modo, los sistemas basados en «lógica borrosa» combinan variables de entrada –en términos de conjuntos difusos– por medio de reglas que producen uno, o varios valores de salida. La intertextualidad con esta metodología muestra la necesidad de la autora por explorar vías que no reduzcan la realidad a principios trascendentes, que homogeneicen su inagotable diversidad. Maillard considera esta reducción como el resultado práctico del deseo de certeza que se expresa en el pensamiento causal.

La autora concibe la escritura poética como depositaria de esa «palabra inversa». La intención es cartografiar el universo a través de una lógica próxima a la borrosa. La poesía es llamada a convertirse en ese conocimiento que se resiste a la predictibilidad. Esta es una constante a lo largo de su escritura: el modo de hallar un método que permita expresar esa frágil consistencia del instante, sin transformarla en una melodía. Ya en 1991 la autora habla de la necesidad de recuperar la presencia de lo que «está-siendo», a través de la experiencia inmediata. En *Apuntes para una poética: para una poesía fenomenológica* aboga por recuperar la inmediatez a través del poema, una práctica que denomina como poesía fenomenológica, enfocada a «la mínima expresión capaz de manifestar el instante» (Maillard, 1991, p. 4). El objetivo es que los versos se concatenen a partir de la escucha y las resonancias. Estos planteamientos estéticos de juventud son depurados y organizados en la publicación *La baba del caracol* en 2014, donde lo sonoro juega un papel determinante:

Por eso pelagra el poema en la letra escrita. El poema ha de transmitirse con la voz, está vivo, es sonoro... ¿Quién, en su infancia, no se ha llevado una concha al oído para escuchar el ruido del mar? El sonido de algo remoto, una resonancia cargada de..., ¿de qué exactamente? ¿De algo olvidado? Uno de los atributos del dios Visnu es una caracola: un símbolo de creación, la creación por el sonido. (Maillard, 2014b, p. 19)

La autora propone un marco en el que el oído sea el órgano perceptivo prioritario para relacionarse con esa carga remota y olvidada que permanece oculta. En este punto se puede señalar una de las tensiones entre el marco teórico y la propuesta creativa. Hay una contradicción radical entre el hecho de ambicionar una «palabra inversa» –cuya reverberación y difusión invite a la intuición– y que el ámbito sonoro al que se dirija esté cargado de algo «remoto». Es decir, ya dado. Con ello, se le presupone a la «palabra inversa» una misión contraria a su génesis: se dirige a reconocer ese algo ya «olvidado». En esta operación, la autora emplea un lenguaje de carácter trascendental que parece «desvelar» o «desocultar» una realidad más profunda. Este lenguaje incluso recuerda en cierto modo a Heidegger²⁵, de cuyo pensamiento la autora se desmarca explícitamente en *La razón estética*. Maillard critica la consideración del sujeto como un «ser-en-el-mundo» sometido al proceso histórico y a su propia historia. Por ello, propone replantear la pregunta por la trascendencia partiendo de la pregunta por el propio cuerpo²⁶ (Maillard, 2017, p. 27). Un cuerpo que funciona como receptáculo de esos núcleos efímeros que componen el «suceso».

Esa carga «remota» y «olvidada» a la que remite Chantal Maillard, que se canaliza hacia el poema a través del cuerpo, participa de un lenguaje que bien podría enmarcarse en la misma

²⁵ La poesía será en Heidegger el único modo de hacer filosofía. Es en el lenguaje (que se da con el pensar) es donde habita el «ser»: es su morada, considera Heidegger. Mediante el pensar, el ser se desvela en el lenguaje y de este modo se podría no tomar al ser como ente en la dirección de la metafísica tradicional. El sentido de la obra de arte en Heidegger, constituye el movimiento desde lo velado hacia lo desvelado, constituye la verdad como ἀλήθεια dado que muestra «las cosas mismas». Este habla que desvela al ser –considera– solo puede darse con el lenguaje poético (Heidegger, 2020). Esta consideración es cercana al modo en el que Chantal Maillard llega a emplear la poesía en su teoría poética, para pensar las cosas en su estar siendo en tanto que proyecciones que habitan efímeramente el lenguaje.

²⁶ Uno de los temas que se tratan en el ensayo es el privilegio del *logos* frente al propio cuerpo. Maillard reflexiona sobre una manera singular de acercarse al mundo que otorgue valor a la experiencia sensorial sin subyugarla al ejercicio del pensamiento.

pregunta por la trascendencia que critica en *La razón estética*. El plano del cuerpo cobra fuerza en el contexto de su escritura creativa, a través de su tematización, desde distintas perspectivas²⁷. Para la autora, poetizar supone entregar el cuerpo social heredado y la «razón científica» la para penetrar en el «abismo-totalidad-vacío»:

La ley del abismo, de lo indeterminado, incognoscible por tanto desde la razón científica. Es ley en el sentido de que lo indeterminado se propone al ser humano como posibilidad para su determinación a la vez que como totalidad inaprehensible pero cierta, absolutamente cierta. La totalidad del mundo se nos ofrece, a nuestro cuerpo-conciencia con una evidencia que el entendimiento nunca podría soñar obtener. El abismo-totalidad-vacío se nos ofrece no a la reflexión, sino a la contemplación vivencial (Maillard, 2017, p. 116)

La carga «remota» de la «palabra inversa» apunta hacia este espacio abisal: el grado cero del nuevo modo de «decir». Este direccionamiento se contrapone al recorrido del *logos* «melódico», que parte de la idea universal hacia lo concreto. Pero tal y como está planteada, esta «palabra inversa», en cierto modo, desvela una anterioridad previa al concepto.

El acercamiento a cierto léxico trascendental produce fricción entre su reflexión teórica y su escritura creativa. Con ello, el factor diferenciador entre la «palabra inversa» y el *logos* «melódico» se diluye: ambos acaban compartiendo esa premisa que dirige el lenguaje hacia el reconocimiento. Desde este prisma, la «cosmografía sonora» podría considerarse como otro formato de «platonismo». Las señales de fuerza del «cuerpo-conciencia» no habrían de buscarse ni en el «ser», ni en un «ente supremo», sino en ese «abismo-totalidad-vacío». Lo que constituiría el nuevo fundamento. Para la autora el «ser» no designa el «estar-siendo» de los entes, sino el «estar-siendo» cada vez de un modo u otro (según los juegos del lenguaje).

²⁷ Ingrid Solana en la tesis doctoral analiza esta cuestión en diarios y poemarios través de distintos ejes temáticos que oscilan desde el recorrido de la piel y las cicatrices hasta la anulación del yo frente al cuerpo en el discurso literario. La auscultación del cuerpo como parte de la «actitud contemplativo» que la autora lleva a cabo en su escritura recoge las conclusiones planteadas por Nuno Aguirre en la tesis doctoral «La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard».

De este modo, tan solo habría una inversión de roles: el «no-ser» por el «ser»²⁸. Platón parece no haber muerto del todo, ya que mientras no se advirtiera otro sentido del «ser» que el hecho de «ser tal» o «cual», se podrá optar por lo distinto –por lo «otro», heterogéneo y repetido, en lugar de lo mismo y único–. Pero la cuestión estaría planteada tal y como la pensó Platón, en su mismo terreno de juego. El pensamiento posmoderno se ha visto envuelto en esta misma dificultad, entre lo «mismo» y lo «otro», invirtiendo la dualidad para criticar la unidad de la esencia.

Aún con todo, el marco de comprensión de la «cosmografía sonora» busca ser un método vivo, en proceso de aparición y desaparición; como un ciclo. Por ello, el universo se aborda como una gran trama: sin principio, ni fin, ni límites: «sin principio, los ciclos de aparición y desaparición de los universos: mundos sonoros cuyos entes se distinguen por su frecuencia vibratoria. No son entes, sino que así le decimos a cierta forma de vibrar de la energía que todos somos en distinto grado y medida» (Maillard, 2015c, p. 122). La tarea de cartografiar un universo tan efervescente como este requeriría de un lenguaje que, como el ermitaño, sea capaz de mudar la concha que habita cuando esta oprime. Esto implica transitar un lenguaje nómada, en el cual los signos no estuvieran anclados a un significante, sino que fueran lo suficientemente difusos como para cargar, en lugar del significado, la resonancia. Un lenguaje nómada que, paradójicamente en la obra de Maillard, parece incluso apuntar hacia lo identitario a través de la repetición como marca de estilo de la propia escritura.

La autora se mira en el espejo de ese ermitaño que se desprende de su concha. La «cosmografía sonora» piensa el mundo de un modo que no constriña la propia experiencia. A este nomadismo del ermitaño aspira el lenguaje de su escritura poética, como se apunta en el marco teórico de *La baba del caracol*:

²⁸ En Platón el ser se identifica con la mismidad, de carácter estable y constante a través del «ser tal» o «cual»; mientras que el no ser designa el no ser eso, sino lo «otro», el ser otra cosa, lo distinto. Esta concepción platónica aparece expuesta con toda claridad en el diálogo *El sofista*, 237^a.

El ermitaño no es la caracola; el poema no es la poesía. El poema es aquello a lo que apunta el decir; el poema es el eco. Por eso cuando, con el tiempo, las palabras o los versos se endurecen y pierden su sentido, hay que poder decir de otro modo, con otro ritmo. Cuando la concha en la que habita el ermitaño se le queda pequeña o se deteriora, el animal busca otra más apropiada. A lo largo de su vida cambiará de habitáculo con frecuencia. Así es como el poema atraviesa la historia. (Maillard, 2014b, p. 19)

Esta propuesta epistemológica contrasta con el universo conceptual de ese *logos* «melódico», que remite a la visión y a la imagen. Detrás de la «cosmografía sonora» hay una voluntad implícita por desmarcarse de la herencia platónica, a pesar de las contradicciones.

1.1 Escribir sinfónico

En este punto, en el que se está exponiendo la reflexión teórica de Maillard acerca del vínculo de la poesía con el sonido, resulta interesante contrastar su aportación en este terreno para situar su reflexión. Una reflexión cercana a la «experiencia de desposeimiento» de Artaud y a la hibridación músico-poética de Juan Eduardo Cirlot.

Desde el plano más teórico, en *La baba del caracol* el sonido es tratado como el elemento que permite al poeta tener algo que «decir». La inspiración es considerada una recepción musical. El poeta actúa al dictado de esa carga remota y olvidada; recibe oyendo y lo transmite: «Tal vez sea cuestión de elegir otro contexto, otro universo sensorial. Reemplazar los mapas visuales por mapas auditivos [...] Previo al oír, hay una escucha. La escucha es lo que le permite al poeta tener algo que decir» (Maillard, 2014, p. 39). La poesía que promueve teóricamente la autora busca ser depositaria de esa «palabra inversa» que impacta en el cuerpo desde la resonancia. El poeta es poseído por esa «experiencia de desposeimiento» que describe Artaud sus poemas²⁹, donde el la voluntad del «yo» desaparece. Una experiencia en la que se produce una expropiación de la propia voz por un dictado que sacude la escritura y que arrebató la palabra al poeta.

²⁹ Esta experiencia en relación a la poesía de Chantal mayar se aborda en profundidad durante el capítulo dos. En este momento la introduzco para contrastar la propuesta de la autora con elementos externos a su obra.

En la práctica creativa de Maillard, la presencia de este dictado se puede observar en la intersección entre texto y música. En *Hilos*, la morfología proteiforme y mínima de los versos es sugerida a través de la técnica musical de las «microvariaciones». Esta sugerencia se realiza a través del espacio sonoro del *Cuarteto para piano y cuerdas* (1985) de Morton Feldman. La estructura del poemario es sugerida por las cadencias de la música. Pero esta operación no es exclusiva de su poesía. En «Conversaciones con Medea», la intertextualidad se produce con la pieza musical *Litany for the Whale* de John Cage. El diálogo entre MEDEA y LA MUJER tiene como horizonte un coro de voces cuyos mensaje se va descomponiendo.

La música genera temas y formas poéticas en la escritura de la autora. Esto también puede observarse en la transmodalización del poemario *Matar a Platón*, mediante la estética del atonalismo. Un diálogo que da como resultado la *performace* del «concierto». No me interesa ahora entrar en el fondo de todas estas relaciones, analizadas en el capítulo 4, pero resulta interesante mencionarlas para situar el vínculo de su escritura con la cuestión musical. Un vínculo no restringido exclusivamente al plano de la reflexión teórica. Música y sonido condicionan aspectos de su escritura creativa, como el léxico o la estructura. En el ámbito de la literatura hispánica, la propuesta de la autora no es original. Su aportación se puede aproximar a la hibridación músico-poética de Cirlot³⁰.

Ya en 1943, con *La muerte de Gerión*, el poeta catalán mezcla música, color y movimiento con poesía surrealista. Los colores de cada escena poseen un valor sinestésico que sigue el teclado del compositor y pianista ruso Scriabin³¹. Entre sus composiciones para orquesta destaca *Prométhée. Le Poème du feu* (op.60), con la que intenta construir un objeto de arte

³⁰ La relación de la poesía de Cirlot con la música se produce en varios niveles, no solo en el literario, ya que él era músico. El crítico literario Leopoldo Azancot en el volumen *Poesía de Juan-Eduardo Cirlot (1966-1972)* de 1974 hace hincapié en la dicotomía entre fondo y forma o entre pensamiento y palabra, una cuestión que deriva hacia cierta inefabilidad poética que se identifica con la imposibilidad de expresar el «fondo del alma». En este contexto la música juega un papel determinante como recurso expresivo para sondear este espacio. La música es vista como ideal para abordar el problema de la imposibilidad del decir poético, por lo que es incorporada en varios niveles (fonético, semántico, sintáctico) a la propia obra poética.

³¹ Aleksandr Nikoláievich Skriabin fue considerado uno de los mayores exponentes del post-romanticismo y el atonalismo libre.

sinestésico. A través de una voz humana, que vocaliza sin un texto concreto y un piano cromático. Un piano que juega con los límites de la tonalidad a través de los «centros sonoros», donde se emplea el «acorde místico», basado en el intervalo de cuarta. Cirlot traslada el carácter de estos «centros sonoros» al léxico de algunos poemas, como *El salmo de la batalla*, en el cual construye una estructura sintáctica circular que evoca cierto estatismo (“Ha llegado la hora de + Sintagma Nominal” y “Oh + Sintagma Nominal + nexo + Sintagma Nominal, etc.)

Esta estrategia es próxima a la que emplea Chantal Maillard en *La tierra prometida* (2010). Un texto basado en una fórmula musical: la letanía. Este formato de oración litúrgica repite una serie de súplicas³². En el ámbito musical, por ejemplo, son relevantes las letanías que Mozart compuso para el Príncipe-arzobispo de Salzburgo (1771–1776)³³. *La tierra prometida* tiene un formato circular, ininterrumpido e inconcluso compuesto por una estructura sintáctica fija que se repite³⁴. En cada repetición se produce un único cambio: el nombre de una de las 600 especies en extinción citadas. El empleo de este subtexto en la arquitectura del poema genera un bucle, al que se añade el uso disruptivo de la gramática para explorar otro modo de «decir». La fórmula empleada en *La tierra prometida* busca interferir esas «múltiples versiones» de la razón, que denuncia en *La razón estética*:

Durante muchos siglos el occidental ha pensado que el modo de ser propio de lo humano era la racionalidad en sus múltiples versiones: desde la racionalidad dialógica de Platón hasta la más estricta razón positivista. De esta manera, se consolidaba el dualismo que vino a reforzar los monoteísmos patriarcales: la naturaleza racional daba el contrapunto a esa otra naturaleza, pasional y próxima a la -de la que, por supuesto, participaban las mujeres y los niños-, que quedaba así relegada al ámbito exterior. (Maillard, 2017, p. 226)

Aunque, la contradicción de base que se señaló en el apartado anterior (en relación con la dificultad de escapar a la oposición platónica) invita a pensar que este distanciamiento es más

³² La palabra «letanía» proviene del latín *litania* y esta del griego antiguo λιτανεία (*litaneía*), que significa «súplica».

³³ Las *Litaniae Lauretanae*, la *Letanías de la Santísima Virgen María* y las *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, venerando la eucaristía.

³⁴ La estructura sintáctica que se repite es la siguiente: «tal vez, aún, apenas, sea posible, nunca».

bien una intención. Aun así, el paradigma sonoro que opera en el poemario transita una forma de «decir» que busca, explícitamente, distanciarse de este terreno de juego. Para ello, el mecanismo de la síntesis conceptual busca conmutarse por la analogía como herramienta de conocimiento.

El objetivo es desplazar la lógica de la definición por la lógica de la sugerencia para «decir» el mundo. Esta maniobra recae sobre la escritura, cuya «palabra inversa» pretende dar cuenta de una realidad que se despliega como una reverberación. La escritura se concibe así como una combinación de resonancias propagadas. Esta idea guarda proximidad con la «escritura interferida» a la que hace referencia Gregorio Kaminsky en el libro *Escrituras interferidas* (2001, p. 67). Kaminsky señala el texto como una suerte de realidad musical, en la que se superpone múltiples voces: tanto la del autor como la de todas sus lecturas. Esta realidad otorga al texto un estatus coral, destacando su dimensión más sinfónica. Mediante el término «sinfonía» se alude a aquello que «une su voz», que es «acorde» o «simultáneo»³⁵. En *La mujer de pie* la historia del mundo es concebida como un gran poema polifónico regido por leyes sinfónicas. Entre estas leyes Chantal Maillard destaca la resonancia. Para describir este modelo de realidad musical acuña el concepto «sínfora», una combinación terminológica entre la palabra «sinfonía» y «metáfora». La «sínfora» alude a la superposición simultánea de los fenómenos que conforman la realidad:

Todo es resonancia. Lo que llamamos la historia del mundo (para los seres humanos los demás animales no tienen mundo: ni lo forman ni lo ocupan ni lo poseen; tampoco tienen historia) es un gran poema polifónico. Resonancias que se cruzan como vías, o hilos, y forman universo según leyes *sin-fónicas*. Superposiciones, simultaneidades, *sínforas*: metáforas de trabazón múltiple y recíproca. Historias aparentemente «personales» aparecen como resultado de esa trabazón. Los hilos como fibras sonoras. Las más burdas resonancias aparecen cuando el tejido se estira y vuelve a doblarse sobre un pliegue antiguo. (Maillard, 2015c, p. 135)

Maillard concibe la historia del mundo como el resultado de las trabazones superpuestas de la «sínfora». La resonancia funciona como el tejido que compone esta trabazón: las fibras

³⁵ El término «sinfonía» proviene del latín «symphonia» y del griego «συμφωνία» (symphōnía). El prefijo griego συν- (syn = con, junto, a la vez) aparece con la palabra φωνή (phone = sonido, voz, capacidad de habla), aludiendo a aquello que suena al mismo tiempo.

sonoras que al plegarse visibilizan la materia. En este marco, sujeto y objeto son concebidos como trayectorias sonoras interferidas entre sí. A la vez que ambas son interferidas por los demás objetos, que como señala Kaminsky, acuden al texto como un eco de voces ajenas. Este marco teórico recuerda al pensamiento budista, donde el sujeto es concebido como una corriente de partículas que aparecen y desaparecen. Una suerte de trayectorias que van modificándose las unas a las otras en una cadena de acción infinita. La escisión sujeto-objeto no tendría cabida en la «sínfora», porque los límites entre sujeto-objeto se superpondrían sinfónicamente: haciendo las fronteras borrosas.

La consideración de un universo sinfónico invita a pensar la interacción con la realidad desde unas coordenadas no lineales. La mecánica «lógico-causal» de la razón se presenta como un instrumento insuficiente para esta misión. La autora trata de implementar una herramienta cognitiva que permita dar cuenta de la polifonía del universo. Sin reducir la polifonía a la melodía previsible de ese *logos* «melódico». Para ello, la noción de «ser» habría de recibir un tratamiento distinto al de la metafísica platónica. Esto implicaría que pierda su estatus como estructura estable.

Con la inversión del *logos* por una «cosmografía sonora», Chantal Maillard se propone implícitamente cambiar de mito fundacional. La autora considera en *La razón estética* que los mitos no pretenden convencer porque la verdad no ha lugar en este ámbito. Los mitos constituyen espejos deformados, símbolos mediadores que trabajan en lo oscuro, que hablan veladamente, interfiriendo la comprensión (Maillard, 2017, p. 63). Lo relevante del mito, en este sentido, no sería su verosimilitud, sino el modo en el que se engarza el complejo haz de relaciones del relato. El mito que propone la autora invierte el orden del *logos* por el orden del sonido. Para comunicar desde este nuevo orden, la escritura debe adquirir un cariz «no-sistemático», que permita dar cuenta de una experiencia «no-metafísica» de la realidad. Esta misión requeriría de un modo de «escribir sinfónico», que facilite mostrar las interferencias, los ecos y las resonancias.

1.2 *Cual*. En la traza de la música

En su práctica creativa, el concepto «sínfora» puede observarse en *Cual* (2007). Maillard emplea el pronombre relativo como una estrategia textual para «neutralizar» al sujeto en lo descrito. Una neutralidad entendida en contraste al concepto *ren* en el ámbito del confucionismo. Un concepto que remite al «justo medio» y que requiere de la suspensión del «yo». Y por consiguiente, su identidad y sus emociones. En esta suspensión hay un abandono de los propios deseos para armonizarse con el orden cósmico a través del ritual³⁶. La carga simbólica del pronombre relativo «cual» como nombre busca menguar la identidad del personaje. Una suspensión que acompaña el sutil movimiento de su cuerpo en cada escena, expuesto a lo que acontece: «Cual a dos palmos suspendido/ por debajo de sí. / El sí, arriba. Como nube/ o nubarrón. Oscuro. / Cual boca arriba, esperando/ el aguacero» (Maillard, 2007, p. 167)

Maillard transforma a su personaje en un pronombre impersonal para neutralizar a quien escribe en lo descrito. Cual puede ser nadie, a la vez que cualquiera. El personaje es descrito como una figura dada a la escucha, que se balancea dispuesto para «cumplirse en la traza de la música»: «Cual admirando el balanceo/ de los cuerpos. / O, mejor dicho, su impulso. Su/ disposición a cumplirse en la traza/ de la música. En el dulzor del aire. Ligereza/ envolvente.» (Maillard, 2008, p. 182). En *Cual*, Maillard implementa una estrategia estilística para neutralizar el «yo» a través de la descripción impersonal. Esta estrategia desemboca en la proyección de un ritual para erosionar el «yo»: consignar los movimientos de la atención para hacerla fluida, para evitar que se enquisten en conceptos. Este ritual es empleado en *Hilos* para rescatar la conciencia del incesante parloteo de la mente.

Cual busca «cumplirse en la traza de la música» para ingresar en la dimensión sinfónica de la realidad, donde no cabe distinción entre lo «propio» y lo «ajeno». Donde entre contenido

³⁶ En la obra canónica de Confucio, las *Analectas*, el ritual funciona como un símbolo a través del cual ordenar y armonizar a la gente dentro de un mundo social que se creía que reflejaba órdenes naturales y cósmicos.

y continente se difuminan los límites. El personaje aparece en una suerte de espacio difuso, donde la identidad se convierte en una cuestión transitoria: «durar es de memoria. La mirada otro día, otra noche, otro año colgada de la lámpara. Cual, con un ojo en la mano traspasando el umbral. (Maillard, 2008, p. 182). Pero Cual no solo se siente extrañado de que algunas cosas duren, sino también de la dualidad: «Cual extrañado ante otro. / Extrañado de ser otro ante otro» (Maillard, 2007, p. 163). Este extrañamiento le lleva a menguar, a reducir el movimiento, a «aquietarse para perder continuidad» y «olvidarse en las grietas del mundo», como señala en las notas de la segunda parte del poemario, *Cual menguando* (2018).

En este último poemario, Chantal Maillard trata al personaje desde una perspectiva multigenérica: desde la poesía, la prosa y el teatro. En *Cual menguando*, el protagonista establece diálogo con Fiam. Una suerte de desdoblamiento que, en cierto modo, acentúa el carácter difuso de Cual. Durante la presentación en el Centro Cultural Generación del 27 de Málaga, el profesor Francisco Fortuny señala el nombre de Fiam como un derivado de la primera persona del singular del verbo «fio», que en latín significa «hacerse» o «ser creado». Este verbo es el mismo que se emplea en la locución *fiat lux*, que tiene su origen en la frase hebrea יהי אור (yehi 'or). Una locución cuyo significado es «que se haga la luz» o «sea la luz». Esta expresión procede del tercer versículo bíblico del *Génesis* (1:1-3). En el poemario *Hilos*, Cual es presentado como alguien que asiste al despliegue de una luz que bien podría considerarse genesiaca: «De repente la luz haciendo/ más sólidas las cosas, más rotunda, / la materia. Cual asistiendo al despliegue» (Maillard, 2008, p. 147). Desde esta óptica, la relatividad impersonal pura que personifica Cual se enfrenta al «ser creado» que termina identificándose con un «nosotros», con lo identitario.

En este marco, Cual funciona como la relatividad absoluta personificada. Aquello que se quiere nombrar pero que es pre-lingüístico, ubicado en esa dimensión del «abismo-totalidad-vacío» hacia la que apunta la «palabra inversa». Una dimensión que, en el imaginario sonoro de la autora, es sinfónica y operada por la resonancia. La narrativa de Cual tiene cierto cariz ontológico, a pesar de que la palabra «ser», fundadora de la ontología, y por lo tanto, de la metafísica y de la filosofía en general, aparezca escasamente. En última instancia, el «ser»

de la filosofía parece ponerse en cuestión al sustituirse poéticamente, no por un nombre, sino por un elemento que sustituye al nombre: el pronombre «cuál» modificado. Chantal Maillard lleva a cabo una suerte de juego de espejos. Un juego en el que se propone «la sustitución de la sustitución» como sustancia primera. Una sustancia que en el poemario se aproxima a la tradición cosmológica india.

En los últimos poemas de *Cual*, no aparece el personaje, sino que se describe un pasado prácticamente primigenio. Una situación que parece partir de un tiempo ancestral: «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 esa manera» (Maillard, 2007, p. 177). El tiempo al que se hace referencia no es tanto un tiempo cronológico, sino más bien un estado de conciencia fuera del tiempo. A este meta-tiempo se hace referencia con la metáfora del punto, un símbolo que recuerda al *bindu* en la tradición hindú. Un elemento de marcado acento sonoro.

El *bindu* hace referencia al punto que representa la conciencia universal, desde la cual se origina el universo. Una fuerza propulsora de la que emana un orden cósmico de carácter sónico³⁷, donde los seres se conciben como vibraciones interferidas. Al final de *Hilos*, el personaje Cual deambula por una escena meta-temporal, con un caso en la mano y agotado. Prácticamente, como si estuviera buscando salida a la tradición metafísica occidental. El personaje Cual es una muestra de la influencia que cobra la imaginería sonora para neutralizar el «yo» y proponer otro marco desde el que pensar. Una estrategia inspirada en la estética sónica oriental.

2. Estética sónica

³⁷ John Grimes en el volumen *A concise dictionary of Indian Philosophy* (1989) define el término como «la masa compacta de poder espiritual o energía reunida en un punto indiferenciado, lista para manifestarse como el universo» (p. 92). Esta masa indiferenciada es considerada la manifestación misma del universo, donde todo es vibración sonora sagrada y la resonancia su medio de creación.

La retórica sonora de Chantal Maillard recoge componentes de la estética oriental. La concepción procesual de la realidad y la importancia de la escucha son muestra de ello. En el contexto de la «cosmografía sonora», estos componentes comparten espacio con modelos de pensamiento arcaico. En el libro *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Schneider, 2010), Marius Schneider plantea el pensamiento acústico como un despertar del *logos* filosófico de occidente ante uno de los modos de simbolización más vestigiales: el oído. En la propuesta de Maillard, la metáfora de la visión es sustituida por la escucha como mecanismo de conocimiento. En el modelo de racionalidad estética, se desplaza el eje de lo visual por el polo de lo acústico para representar el mundo. La luminosidad clarividente de la imagen como metáfora de conocimiento se entrega al espacio superpuesto de lo acústico. La estética védica y taoísta conforman la *scriptio inferior* sobre la que se cimenta la «cosmografía sonora», un palimpsesto que también contiene elementos de la primera filosofía griega.

En la estética védica, el sonido es la fuerza germinal del universo. Esta consideración privilegia el oído como sistema de procesamiento para aprehender su vibración³⁸. En el volumen *India*, la autora realiza una comparativa entre los modos de procesar la información de las naciones occidentales y de la cultura india. Con ello, pone el foco en el órgano perceptivo que prima en cada ámbito:

La diferencia entre el universo sonoro de India y el universo visual y táctil de las naciones occidentales nos da una pauta para comprender lo que prima en una y otra tradición, a nivel perceptivo. La manera de educar los sentidos es distinta y, por tanto, también lo es la manera de procesar la información. Lo que entre los griegos era cuestión de visión, en India es cuestión de oído, aunque, por supuesto, en ambos casos existe la necesidad de delimitar. (Maillard, 2014a, p. 560)

La «cosmografía sonora» participa de los parámetros del universo sonoro indio, donde la pauta perceptiva privilegiada para procesar la información es el oído. El modelo perceptivo de la cultura india contrasta con el paradigma visual de occidente. La autora busca

³⁸ La diversidad y la multiplicidad del mundo es el resultado de la vibración de śakti –la energía fenoménica– proveniente de Brahmán. El mundo es una objetualización de esta conciencia absoluta a partir de la cual el universo se expande como el resultado de las vibraciones de este poder divino (Panda, 1995, p. 127).

distanciarse de la concepción visual del mundo. En este acercamiento la autora dialoga con la cosmogonía védica y su concepción del «ser» como «vibración audible». En el volumen *India*, el «ser» es concebido como «energía en modulación», una energía cuya tonalidad y timbre cambia constantemente. El «ser» es presentado como una vibración en constante «modulación-significación»:

Algunas teorías indias entienden que el universo se creó por resonancia. La gran exhalación del comienzo se prolongó en las consonantes. El ser: la energía neutra que, significándose, modulándose en los signos (en las letras, en su sonoridad), se diversifica. Que algo sea significa que ha cobrado tonalidad (valga entenderse como música y como color). Vibramos en un tono: somos de alguna manera, en algún que otro modo, o tono. (Maillard, 2014a, p. 580)

En este modelo, el «ser» es considerado como una energía neutra, que modula como un tono musical. Esta forma de entender el «ser» es convocada para tomar distancia de esa «cuestión de visión» heredera de la filosofía griega post-platónica. La propuesta cosmográfica de la autora busca transitar un modelo de «ser» que «está-siendo», es decir, en constante modulación. Una modulación interferida por las resonancias de los demás seres (o vibraciones, en este marco). Para aprehender este «estar-siendo» sería necesario entrenar el oído.

La *scriptio inferior* de la «cosmografía sonora» tiene una de sus fuentes en la teoría del *dhvani*, que pone el acento en el poder de la sugerencia. Una teoría cuyo componente fundamental es la resonancia. Chantal Maillard explota este concepto en todas las facetas de su escritura, desde la más ensayística hasta la más creativa. Por citar alguno de los ejemplos más relevantes, en *La razón estética* las resonancias son consideradas como los hilos que engarzan el «suceso» (Maillard, 2017, p. 35); en *La baba del caracol* se describe a un poeta que actúa como un receptáculo de las resonancias (Maillard, 2014b, p. 13); y en *Bélgica* se apunta una escritura accionada a partir de las resonancias que la ciudad produce en la memoria (Maillard, 2011a, p. 284).

2.1 Dhvani

La teoría india del *dhvani* (ध्वनि) significa en sánscrito «eco». En el libro *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound* (1993), el historiador de las religiones Guy Beck señala, que el *dhvani* es concebido como el elemento sub-atómico, omnipresente e imperceptible a partir del cual se conforma el universo. Según este enfoque, la palabra es dictada a la mente por el movimiento de este eco, que al acumularse se vuelve audible. El órgano perceptivo capaz de percibir esta acumulación es el oído. Por este motivo es considerado un sentido superior en la cultura india.

El *dhvani* se manifiesta sonoramente. A través de este eco se pone el foco en lo invisible, o lo que queda fuera del alcance de la visión occidental. La autora lleva a su escritura esta concepción del universo para explorar ese nivel «sub-atómico» de la conciencia, en el que todo vibra. Esta concepción del mundo se estudia en su escritura más académica, con los artículos que componen en volumen *India* (2014a) o los ensayos *El crimen perfecto, aproximación a la estética india* (1993), *Rasa. El placer estético en la tradición india* (1999), *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995); y se traslada a su reflexión teórica en *La razón estética* (2017) y en *La baba del caracol* (2014b).

En este último ensayo, Chantal Maillard describe al poeta como un «mediador». Una figura que actúa al dictado de unos ecos que le atraviesan el corazón, de unas voces remotas que toman la escritura. Esta mediación forma parte de lo que denomina como «experiencia poemática» (Maillard, 2014b, p. 16). En su teoría poética, el quehacer poético es cuestión de oído. Y la escucha, la herramienta fundamental del poeta:

Así pues, aquí tenemos el tercer movimiento. Del primero recogí la inspiración; del segundo, las travesías que se resuelven en confluencias rítmicas, en ecos. El hacer metafórico, al fin y al cabo, no es otra cosa que el ejercicio de la oblicuidad y la habilidad para situarse en la confluencia de las cuerdas sonoras. El resto es quietamiento y escucha: inspiración y expiración. (Maillard, 2014b, 41)

Este «tercer movimiento» hace referencia a un modelo particular de poesía, sobre el que entraré más en profundidad en el segundo capítulo. Un paradigma que emplea las coordenadas de la «cosmografía sonora» y postula la escucha como medio de escritura. El

oído es el órgano perceptivo para recibir un poema que es sugerido por cierto dictado. La reflexión filosófica de 1998 se actualiza en forma de teoría poética en 2014. La «experiencia poemática» que postula guarda proximidad con la propuesta poética de Ānandavardhana, el filósofo de la sugerencia³⁹.

Ānandavardhana uno de los principales teóricos indios del siglo IX, desarrolló la teoría del *dhvani* como método de escritura y de interpretación en su tratado de poética *Dhanyaloka*. Daniel Ingalls, antiguo profesor de sánscrito en la Universidad de Harvard, define el *dhvani* como una suerte de sugerencia, que proporciona el significado predominante de una oración. Pero un significado que no puede ser determinado con exactitud⁴⁰ (lo que recuerda a la citada «lógica borrosa» de L. Zadeh). El valor de esta «sugerencia» se manifiesta en la escritura a través del uso de imágenes, símbolos o situaciones que no pueden ser comprendidas si no se entra en sintonía con el texto: si no se vibra con el discurso. El poder sugestivo hace de esta teoría una fuente recursiva de significados. Chantal Maillard se aproxima a este recurso en su teoría poética.

La sugerencia vendría cargada de ese algo remoto que abre a la inducción empática. Esta inducción permitiría al lector penetrar en esa dimensión oscura e inhóspita del límite. Una dimensión cuyo tránsito requiere de cierta memoria sinestésica:

La resonancia no ha de ser entendida aquí tan solo como connotación, es decir, como ampliación de la significación por sugerencia analógica, sino también y sobre todo como la capacidad de modificar anímicamente al receptor, evocando en él ciertos estados sentimentales. La resonancia tiene, más que nada, el carácter de inducción empática. Si el oyente está dispuesto, las palabras resonarán en su interior haciendo aflorar las imágenes desde la memoria sinestésica. (Maillard, 2014b, p. 101)

³⁹ Cuando el poeta escribe –afirmaba el filósofo– crea un campo resonante de emociones. Para sintonizar con este campo resonante a poesía, el lector o el oyente deben estar en la misma longitud de onda (Devadasan, 2006, p.11).

⁴⁰ En el libro *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta* (1990).

La resonancia modificaría anímicamente al lector, los ecos atravesarían su corazón. Del mismo modo que atravesaron el corazón del poeta. Esta inducción empática busca que el lector reactive esa «memoria sinestésica» adormecida.

Chantal Maillard propone la escritura poética como receptáculo para esta «experiencia del límite», con la que se busca afinar la escucha. Una afinación que permita oír algo más que las líneas de ese *logos* «melódico». A través de la resonancia se juega con los efectos simbólicos de las palabras⁴¹. La intención es generar cierto estado de apertura, entrar en sintonía y vibrar en la «danza de la energía» (el orden cósmico de la metafísica sivaísta). La teoría del *dhvani* también es empleada en el psicoanálisis.

Jaques Lacan, en el texto *Función y campo del habla y lenguaje en Psicoanálisis*⁴², alude a este concepto como una herramienta con la que interpretar el mundo. La filosofía de Ānandavardhana y la teoría psicoanalítica de Lacan se encuentran en la consideración de que el «yo» no se revela en la «palabra en sí», sino en aquello que esta sugiere. También en los silencios que la rodean. Ambos pensadores ponen el foco en la capacidad del lenguaje para hacer entender lo que no se dice:

«No cabe pues dudar de que el analista pueda jugar con el poder del símbolo evocándolo de una manera calculada en las resonancias semánticas de sus expresiones. Esta sería la vía de un retorno al uso de los efectos simbólicos, en una técnica renovada de la interpretación. Podríamos para ello tomar referencia en lo que la tradición hindú enseña del *dhvani* (139), en el hecho de que distingue en él esa propiedad de la palabra de hacer entender lo que no dice». (Lacan, 2009, p. 228)

La resonancia constituye una vía de retorno al uso de los efectos simbólicos como técnica de comprensión e interpretación renovada. Una renovación desde el prisma occidental, porque en el ámbito de la cultura india este recurso se remonta siglos atrás, cuanto menos al siglo IX

⁴¹ A diferencia del lenguaje corriente, su uso poético actuaría del mismo modo que el sonido de una campana o de una piedra arrojada a las aguas de un lago. De este modo, la palabra poética se transmitiría como círculos concéntricos derivados del impacto del sonido o de la materia, cuyas ondas se propagarían abarcando el universo.

⁴² Inserto en el volumen *Escrito I* (1966).

con el trabajo de Ānandavardhana y la divulgación que de este hizo Abhinavagupta⁴³. La *scriptio inferior* de la «cosmografía sonora» y de la teoría poética de la autora participan indirectamente de esa intención de «hacer entender lo que no se dice». Una cuestión que, por otro lado, contrasta con el rechazo de Maillard hacia el psicoanálisis, ante el cual muestra una posición beligerante. En *Husos* se tilda de ser un «pobre sucedáneo del sacerdocio» (Maillard, 2006, p. 69).

El psicoanálisis –considera la autora en *La compasión difícil*– reduce toda manada a la unidad y confunde la multitud con las personas, trasladando al régimen del inconsciente las fluctuaciones, movimientos colectivos, tribus, rizomas, etc. Maillard con su propuesta cosmográfica no trata de reducir a la unidad, pero en cierta medida, también lo hace. Si para el psicoanálisis el «mí» es el inconsciente, para la autora ese «mí» es el proceso. Un proceso que no puede entenderse de forma estricta como una esencia, pero que es expresada, en ocasiones, en términos muy próximos. Aunque se refiera a lo múltiple actuando, produciéndose en su decurso.

A pesar de situarse en puntos de partida distintos, la «cosmografía sonora» y el psicoanálisis se encuentran en esa vía de retorno al uso de los efectos simbólicos que propone el *dhvani*. Ambas teorías se circunscriben a lo inabarcable por el lenguaje para reducirlo a dimensiones controlables. Aunque como señala Maillard en *La mujer de pie*, esto no sea más que un alivio, una formalización del drama: simplificarlo en la palabra, hacerlo comunicable, común, reconocible. A pesar de, que en lo reconocido, la singularidad del hecho se pierda y, con ello, su dimensión infinita.

2.2 Jaos

⁴³ Abhinavagupta, uno de los filósofos y críticos indios más relevantes, quien recopiló, criticó y comentó la mayor parte de los textos que tuviesen que ver con el arte en la tradición india, impidiendo así que se perdieran (Maillard, 1993, p. 87).

Chantal Maillard se decanta por el oído como órgano perceptivo para procesar la información en su «cosmografía sonora». Hay un desplazamiento del orden visual por el auditivo. Este último permitiría dar cuenta de un universo en proceso, superpuesto. O, dicho de un modo acústico: reverberante, sinfónico, resonante, etc. En el libro *Contra el arte y otras imposturas* (2009) se reivindica el oído ante la fagocitación del universo visual:

Acostumbrados a considerar las cosas a partir de sus conceptos, nuestra tradición aplica sus parámetros a la idea, y la idea, desde Platón, es visual; Así que una manzana, si tiene la apariencia de una manzana (forma y consistencia), es una manzana. Los demás sentidos implicados (el olfato, el sabor) no intervienen. Sin embargo, los efectos nutritivos de una manzana que huele y sabe- a manzana no son los mismos que los de una manzana insípida e inodora. Tampoco se oye igual la campana cuyo gong bate el bronce que aquella cuyo sonido se haya reproducido en la grabación. En la grabación, ninguna campana está tañendo. La más pobre de las campanas transmite, con lo que llamamos sonido, algo más, algo que los medidores de sonido no pueden detectar porque no se les ha preparado para ello. Los sonidos no solo son un estímulo auditivo del que nuestros indicadores dan constancia. (Maillard, 2009a, p. 19)

La mecánica visual-conceptual excluiría las posibilidades epistemológicas que brindan el resto de sentidos. Chantal Maillard pone en valor el resto de órganos perceptivos a través de la escucha. La intención es desplazar la hegemonía de la visión. Para ello, propone diseñar un modelo discursivo integrador. El *logos* «retraído» representa este modelo, desde el cual unir el «universo interior» con el «universo exterior»:

Lo que se ha retraído no es, en definitiva, lo propio de cada cual, a diferencia de los otros, sino aquello que por ser precisamente lo más común no puede ser comunicado. Estamos a punto de perder aquel último reducto. Por eso es necesario un *logos* que tenga acceso al reducto y la suficiente capacidad de expresión como para mostrarnos lo que allí sigue palpitando. La tarea de aquel *logos*, de aquella escritura, es lograr reconstruir, en los signos, el puente que unía el universo natural -las marismas, las dunas, los pinares, las mareas, las estaciones- con el universo interior que también es marisma, es duna, es pinar, y cíclicamente muda sus paisajes al ritmo de las mareas y las estaciones.

Esa escritura, el *logos* de lo retraído, no podrá darse, no podrá seguir dándose, si desaparecen los territorios que nos invitan a la escucha. (Maillard, 2017, p. 262)

El *logos* «retraído» persigue reconstruir el umbral que une lo interno y lo externo. Aquí una vez más se presenta cierta contradicción. Mientras que, por un lado, la reflexión teórica avanza hacia cierto «común de las cosas», por otro, vuelven a parecer los dualismos. Hay

una tensión latente entre la «idea-concepto» y lo «diverso-aconteciendo». Esta es una de las grandes contradicciones de base de la «cosmografía sonora», que trata de aprehender una realidad irreductible a parámetros fijos a través de las mismas categorías filosóficas de las que toma distancia.

El espacio donde se sitúa la reconstrucción de ambos universos es próximo al *jaos* (Χάος) de la primera filosofía griega: una suerte de boca abierta hacia el abismo⁴⁴. La palabra «cosmos» proviene del verbo *Kosmein* que significa organizar, que se opone a *Khaos*, aquello no ordenado. El *jaos* remite a un estadio de desorden, en el que se presupone cierta armonización previa al verbo, al *logos*. No lógica, en este sentido. Donde hubiera armonía habría contrarios y para distinguir los contrarios habría un *logos*. Para los griegos la armonía era el símbolo del orden universal⁴⁵, aunaba los distintos niveles del cosmos.

A través del *logos* «retraído», Chantal Maillard busca transitar un espacio de pensamiento «no-melódico», ubicado en este territorio pre-lógico. El objetivo es mostrar lo que sigue palpitando tras los signos. Esta retracción es la que permitiría reconectar el universo interior con el exterior. El modelo de racionalidad estética tiene como horizonte este territorio, sobre el que planea la palabra no pronunciada del inicio:

En el principio era el *jaos* (Hesíodo). El *jaos*: la boca abierta del abismo. La oscuridad inicial en que nada se distingue porque nada hay todavía. El *jaos*, abismo preñado de posibilidad, como la oscuridad misteriosa del taoísmo. El *jaos*, unidad indiferenciada, aliento que habría de condensarse en el germen: *logos*, la palabra no pronunciada del inicio. En el principio era, antes del principio, el *jaos*.

Pues el inicio del tiempo, de todos los tiempos, hubo de ser el instante, aún no instante o instante apenas, en que el Verbo violentó la unidad del *jaos*. La primera violencia

⁴⁴ El *jaos* era la inmensa abertura tenebrosa que existía en el origen, antes de que aparecieran las cosas, aquel espacio, por tanto, infinito por no medido ni medible, en el cual nada podía distinguirse. Así pues, el abismo original apunta simplemente a la no visibilidad.

⁴⁵ Aristóteles, al comentar las doctrinas pitagóricas afirmaba: «Ellos suponían que los elementos de los números eran los elementos de todas las cosas y que todo el cielo era una escala musical (*harmonian*) y un número» (citado por Rowell 2005, p. 51).

debió ser aquella modulación del Verbo que instauró las diferencias. (Maillard, 2017, p. 109)

El *jaos* guarda proximidad con la «oscuridad misteriosa» del taoísmo. La «nada» (*wu*) y el «ser» (*you*) conforman la materialidad de la «oscuridad» (*xuan*). Izutsu Toshihiko, en el *libro Sufismo y taoísmo II*, señala estos tres conceptos (*wu, you y xuan*) como los principales aspectos del absoluto (Izutsu, 2004, p. 119). La «oscuridad misteriosa» es lo que se denomina propiamente como «vía», que hace referencia a lo que no puede ser nombrado. La palabra «vía» es el símbolo escogido para referirse a algo que, en sentido estricto, ni siquiera puede indicarse de un modo simbólico. Un espacio que, de manera próxima al *jaos*, remitiría a lo indeterminado e indeterminable.

El *logos* «retraído» busca asentarse sobre esta «vía» u «orden» como estrategia para el pensar. También para el poema. Para ello, sería necesario asentarse sobre una suerte de olvido, como sugiere Zhuangzi⁴⁶. Un olvido que supondría despojarse de las identidades y las diferencias. El poeta que se invoca en *La baba del caracol* tiene la misión de olvidar en este sentido, para que el poema pueda señalar cierta vía sin entregarla a la pauta «melódica» del *logos*. En el volumen *India*, Chantal Maillard reivindica pensar desde cierta dimensión «jaótica» para desnacer, perder todos los nombres y conocer desde el olvido:

El abismo son las profundidades infernales, los íferos, los mundos inferiores, el abismo es el *jaos* y aquella boca siempre abierta de la que los seres emergen tan solo si la luz roza la materia primor dial. Vibrando. La materia informe haciéndose luz al vibrar. Y en la luz, diferenciándose. Ser es salir a la luz, nacer es arrancarse a la oscuridad. Así pensaban los antiguos griegos: los seres emergen a la existencia al conformarse en la luz. Ser es existir.

De lo que hablo es de un regreso a la oscuridad. De lo que hablo es de desnacer. El mundo de la existencia se asemeja a una gran llanura en la que la luz juega. Su juego: los colores; las mil maneras en que la luz se esboza; sus ritmos: las infinitas

⁴⁶ Filósofo de la antigua China que vivió alrededor del siglo IV a. C., quien para hacerse uno con el Tao abogaba «meditar hasta el olvido», como señala el sinólogo Iñaki Preciado en el manual *Zhuang Zi. «Maestro Chuang Tsé»* (1996). Zhuangzi emplee la expresión china *zuo* («sentarse») *wang* («olvidar»). *Zuo* tiene el sentido de sentarse a meditar y *wang* significa probablemente el estado que alcanza la mente cuando se identifica con la vacuidad al llegar al estado del *samadhi*, donde las cosas y el propio yo dejan de existir.

combinaciones con las que se ofrenda. La luz se esmera en la llanura, y llamamos amor a ese modo que a veces tiene de permanecer admirándose a sí misma, detenida en alguna tonalidad, en alguna frecuencia inusitada. (Maillard, 2014a, p. 18)

Con este regreso a la oscuridad, implícitamente se «re-liga» a un sujeto escindido por el lenguaje. En esta tarea de carácter religioso⁴⁷, la restitución no se produce con una divinidad, sino con ese «abismo-totalidad-vacío» de *La razón estética*. En la reflexión teórica de la autora hay una insistencia en el regreso a un espacio genesiaco. Este espacio permea su escritura creativa, aflorando en la «cosmografía sonora». Aunque cabe recordar que Chantal Maillard pretende cambiar de ciclo mítico, no negar su existencia. Y todo dios, al fin y al cabo, forma parte de un mito.

El *logos* «retraído», en última instancia pretende fundar un modelo discursivo que logre invertir la cuestión del «es» por la del «qué». Esta inversión busca «des-melodizar» el *logos* para transitar una comunicación capaz de otorgar múltiples respuestas sin supeditarlas a una jerarquía cerrada sobre sí misma:

El modelo de racionalidad adoptado por el discípulo de Sócrates era el de un *logos* cerrado sobre sí mismo en el que la dialéctica solo serviría para evidenciar verdades presupuestas que habrían de ser recordadas. La argumentación dialéctica no tendría la función de elaborar el sentido de aquello por lo que se pregunta, sino la de paliar el olvido de aquellas verdades pre-existentes.

¿Por qué se trataría de un *logos* cerrado sobre sí mismo? Sencillamente porque lo que pretendía era responder acerca de la pregunta por la esencia, el *ontos* de aquello por lo que se pregunta. Desde el preguntar de Sócrates a la indagación de Platón, se habría producido un deslizamiento desde el *qué* de la pregunta «¿qué es tal cosa?» al *es* de la misma pregunta: «¿qué es tal cosa?» Y si la pregunta por el *qué* podía tener múltiples respuestas, la pregunta por el *es* no podía tener más de una, una sola, que había de coincidir perfectamente con aquello por lo que se preguntaba. Mostrar la esencia de

⁴⁷ En el ensayo *Rasa. El placer estético en la tradición india* la autora escribe lo siguiente sobre el valor religioso del arte: «En India no se plantea esta distinción. El arte tiene un cometido muy claro que responde a valores tradicionales. Dichos valores habrán de llamarse religiosos, siempre y cuando se entienda la palabra a partir de su etimología: «religare»; reunir. El arte, en este sentido, es una actividad que ha de procurar la reunificación del individuo, o bien el reconocimiento de sí, –por lo que puede decirse que el arte es un yoga (de la una vía para la recuperación de la auténtica naturaleza del propio ser, que no es otra cosa que un proceso de autoconciencia.– Ver y ser la auténtica naturaleza es todo uno, porque, no habiendo nunca dejado de ser el individuo su propia naturaleza, lo único que le hace falta es reconocerla: con la curiosa paradoja de que, al hacerlo, desaparece la dualidad» (1999, p. 15).

algo es mostrar lo que *identifica* a aquello por lo que se pregunta, y tal identificación se resuelve en la expresión de la mismidad. (Maillard, 2017, p. 183)

El *logos* «retraído» apunta hacia una dirección opuesta a la «mismidad». Esta propuesta mira hacia el *jaos* como un espacio supracategorial, fuera del terreno de juego de las esencias. Comunicar desde este espacio implicaría ejercitarse en cierto «olvido»: para dejar de lado lo aprendido.

3. El gran analogous

El modelo de «escritura sinfónica» persigue diluir los límites entre quien observa y lo observado. La intención es trasladar al lector hacia una experiencia estética de la realidad. En el volumen *India*, la autora destaca que esta experiencia permite fluir libre de obstáculos, alcanzando así un estado emocional desinteresado. Un estado que permitiría cierta unificación entre sujeto y objeto:

Mientras esté inmerso en el mundo de las diferencias, el individuo no se reconoce a sí mismo, vaga de un objeto a otro, de una proyección a otra, escindido por la distancia objetual que siempre le separa de sí mismo, en sí mismo y en lo otro, en todo aquello que, sin haber dejado de ser lo mismo, aparece como otro. Pero en la experiencia estética el receptor elimina las diferencias. Concentrado, inmerso en su objeto, pierde de vista las diferencias. De esta manera, la conciencia del espectador logra ser conciencia “sin obstáculos”: libre, capaz de una experiencia emocional desinteresada. (Maillard, 2014a, p. 549)

La experiencia estética sinfoniza el par sujeto-objeto a través de la resonancia. La escucha es la herramienta más apropiada para situarse en este estado libre de obstáculos. La experiencia estética permitiría accionar una suerte de pensar sinfónico, desde el que «olvidar» los límites.

La autora señala la analogía como el aspecto lógico más eficaz para abordar la experiencia estética. Este mecanismo contrasta con la síntesis conceptual, que trabaja por exclusión de los opuestos. El trabajo de superposición de la analogía favorecería aprehender los signos en su proyección superpuesta, previa a la síntesis. Chantal Maillard privilegia la analogía como proceso cognitivo. Una lógica en consonancia con la naturaleza no-lineal que se representa en la «cosmografía sonora», concebida como un gran sistema de resonancias.

El término «analogía» tiene mucho recorrido en poesía. Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863) señalaba, por ejemplo, haber aprendido de Edgar Allan Poe a razonar a través de la imaginación, a pensar las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. En este sentido, el poema puede entenderse como una lectura personal del mundo, a través de la ambigüedad del lenguaje. El poeta percibe lo difuso e inefable de la vida y lo traduce a través de la analogía. De este modo, el uso de la imaginación se superpone a la lógica racional. O, «la libertad a la causalidad», como sugiere Maillard en *La razón estética* (p. 51). La palabra «analogía» proviene de la preposición «ana» (segundo) junto con el sustantivo «logos», que en griego significa «según proporción», o «según relación». El término establece así un vínculo de proporción variable entre dos o más elementos, en lugar de una relación de jerarquía.

Siguiendo a Abdounur, en *Matemática e música* (1999), el pensamiento analógico consistiría en la identificación de relaciones o proporciones entre cosas distintas. Funciona como un tipo de raciocinio no deductivo, matemáticamente impreciso, que busca parecidos entre los objetos. En poesía, la analogía permite conectar diferentes reinos semánticos o cognitivos para establecer relaciones entre distintas esferas de la experiencia. Ello permite la producción recursiva de conocimiento. Con esto, la analogía podría considerarse como la punta de lanza de un modelo sumergido. El tema secundario ofrece una perspectiva a través de la cual es visto el tema primario. En la operación llevada a cabo por la figura analógica sucede la estructuración de otro orden.

Este modelo sumergido en la escritura de la autora se manifiesta través de la resonancia. En *Bélgica* este modelo es denominado como el «gran analogous», una suerte de reverberación que se extiende sutilmente por debajo del entendimiento:

El agua llama al agua; el aire llama al aire; las almas llaman a otras almas. Por analogía.
El universo es un gran *analogous* un sistema de resonancias. Y la conciencia lo aprende por analogía, igualmente. La conciencia: un instrumento de percusión.

Un sonido llama a otro sonido, una idea lleva a otra. Por analogía. Entre los ecos no hay distancia, hay trayectoria. Modulaciones analógicas. Los saltos son aparentes. La modulación, abajo, es continua. Ocurre como con las montañas que, por encima de las nubes, sólo dejan ver sus cimas. Así nosotros: oímos las notas, entendemos las ideas, creemos que son elementos separados y distintos: notas, ideas. Pero es por el efecto de las nubes acumuladas en los valles del entendimiento. (Maillard, 2011a, p. 95)

Para ser experimentado, este «gran analogous» requiere de una conciencia capaz de modular con el tejido sonoro de la realidad. En el ámbito musical, la modulación hace referencia al recurso compositivo mediante el que se abandona una tonalidad para adentrarse en otra contigua; se trata de un recurso de transición. Alison Latham, en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1938), señala dos facetas de este recurso: como desplazamiento de la tonalidad original y como un movimiento para desorientar el centro tonal. La «modulación analógica» que reivindica Chantal Maillard busca desplazar esa pauta «melódica» del *logos* por esa otra pauta «sinfónica» como marco de pensamiento.

En *Hilos*, la mente funciona como este «gran analogous»: por analogía (p. 107). En el poemario, los pensamientos se superponen como las notas de una sinfonía, modulando constantemente los temas y las imágenes. La «cosmografía sonora», como símbolo del universo externo, y la propia mente, como reflejo del universo interno, funcionan a través del mismo mecanismo. A través de la analogía, la autora trata de visibilizar un nuevo modelo de interpretación subyacente a la razón lógica, basado en cierta flexibilidad epistemológica. Este paradigma guarda proximidad con el modelo que propone Mauricio Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica* (1997), donde se apunta hacia un modelo de interpretación abierto, pero sin renunciar a cierta unicidad. Un modelo que no exija una única interpretación posible o válida, pero que tampoco consista en una apertura de interpretaciones hasta el infinito. Esta «hermenéutica analógica» implica un rechazo a la metafísica:

El rechazo de los metarrelatos ha sido exagerado hasta querer derribar toda metafísica, hasta la que no trata de ser metarrelato sino dia-relato, algo que no se impone desde arriba, *a priori*, sino que desciende *a posteriori*, desde la humildad de lo contingente y fragmentario, por un movimiento icónico dado los principios y las esencias. [La hermenéutica analógica] Admite un fundamento no conocido de manera pura, no de manera cierta, sino de manera aproximativa, proporcional, analógica. Se olvidó que los conceptos de la metafísica son analógicos, que dan conocimiento por analogía, que contiene un saber que no es completamente claro y distinto (Beuchot, 2015, p.11).

La razón estética se aproxima a la «hermenéutica analógica» en tanto que busca ser un modelo de interpretación abierto, pero sin renunciar a cierta unicidad. Esta unicidad es representada por medio del sonido.

En el plano creativo, la «cosmografía sonora» simboliza la renuncia del fundamento, que es considerado como un juego de lenguaje. Esta idea se alinea con los tiempos posmetafísicos y poshistóricos en los que escribe Maillard. Hay un distanciamiento de la concepción de la historia como una unidad dotada de un sentido y dirección, en contraste con la metafísica o la modernidad. Un saber de la totalidad, que además pretenda poseer un conocimiento del origen, del fundamento de la realidad, es desestimado. Por ello, la «cosmografía sonora» se apoya en una pluralidad de historias singulares, microhistorias que se entrecruzan y se encadenan unas a otras sin necesidad de causa.

Para Maillard el pensamiento posmoderno suponía un cambio de rumbo colectivo, no solo una etiqueta sincrónica. *La razón estética* se concibe bajo este prisma. Pero veinte años más tarde de la publicación original, la perspectiva de la autora cambia. Maillard considera que se había seguido el derrotero marcado por la modernidad, proporcionando matices, para acabar revalorizando todo lo criticado. Por ello, considera que el pensamiento disidente quedó neutralizado, reducido a un movimiento de poca trascendencia y renombrado de múltiples formas: modernidad tardía, era tecnológica, capitalismo tardío, globalización, etc. Un hecho que pondría de manifiesto la supervivencia de los valores de la modernidad bajo otra apariencia.

En la primera edición de *La razón estética*, la autora se distancia de los pensadores de la posmodernidad. Maillard considera que han sido unos excelentes teóricos, incapaces de ir más allá de la reflexión. En el ensayo se aboga porque conceptos tales como «ser» u «hombre» dejen de pensarse de acuerdo con la metafísica platónica. Esto es, según esas «estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de fundarse: de establecerse (con la lógica y con la ética) en el dominio de lo que no evoluciona» (p. 31). Maillard considera que estas estructuras reflejan una mitificación en todo campo de la

experiencia. Por ello, postula necesaria una escritura no-sistemática y no-definitiva a través de una obra abierta: que pudiera dar cuenta de una concepción no-metafísica de la experiencia. La posmodernidad no resultó siempre convincente para Chantal Maillard porque parecía rehuir de esta experiencia, limitándose a describirla. Por ello, en *La razón estética* critica que «cambiar los parámetros no se consigue jugando en el mismo tablero con las fichas que nos han sido asignadas. No basta con modificar los términos; siempre que se siga dentro del mismo discurso, nada cambia salvo el verbo que se emplee» (p. 8).

Esta es en gran medida la crítica de *La razón estética*, una crítica que trata de hacerse efectiva desde el plano de la escritura creativa. La «cosmografía sonora» es parte de esta tentativa que trata de no quedar atrapada en la reflexión teórica. El modelo de racionalidad estética parte de la premisa de que el mundo es una construcción, por lo que no puede considerarse algo estable. Por ello, se hace necesaria la renovación del mundo cuando este oprime y pesa, del mismo modo que el ermitaño cambia de concha. En *La razón estética* se propone una escucha atenta, creadora y sensible al ritmo «del otro». La intención es invertir el modelo epistemológico del árbol porfiriano por la trabazón del rizoma.

Para Maillard, la resonancia vibra en una frecuencia próxima al alma: reviste homeopáticamente al espíritu, abriendo la modulación del pensamiento. Una modulación emplazada como experiencia estética. En el volumen *India*, la resonancia es señalada como el estímulo que permite desencadenar esta experiencia. Es decir, vibrar empáticamente con el «otro», con el «gran analogous» al que todo pertenece:

En la experiencia estética, el sentimiento es atraído por resonancia y vibra empáticamente, del mismo modo en que lo hace la cuerda de una guitarra que, sin ser tocada, responde a la vibración de la cuerda de tono similar, tañida en otra guitarra, sonando al unísono. El surgimiento de la emoción ocurre como resultado de una armonización «homeopática»: el mismo *pathos* es el que acude hacia como si, efectivamente, de cuerdas o fibras vibrantes se tratara, como si las emociones no fuesen sino los distintos modos de vibrar que tiene el alma. (Maillard, 2014a, p. 548)

La «cosmografía sonora» busca conciliar las distintas formas que el alma tiene de vibrar. Esto recuerda a uno de los principios herméticos⁴⁸: la vibración. En esta doctrina el «principio de vibración» se sintetiza en la siguiente máxima: «nada está parado; todo se mueve; vibra». La resonancia es producto de esta vibración. Sintonizar con ella permitiría alinearse con el movimiento cósmico, superponiendo a la lógica racional una suerte de «layering» no-melódico. En el ámbito de la producción musical, el «layering» hace referencia a las capas de sonido extra que se aplican sobre un timbre base para colorearlo, buscarle matices o generar un nuevo sonido. Este tipo de procedimiento permite, por ejemplo, que una guitarra suene con un timbre próximo a una metralleta o que una única nota ejerza como una cortina de sonido.

Brian Eno emplea este recurso en sus composiciones como una forma de abrir la música a nuevos horizontes sonoros⁴⁹. Sean Albiez y David Pattie, en el libro *Brian Eno: Oblique Music* (Albiez & Pattie, 2016), describen el trabajo de Eno como una música «no-teleológica»⁵⁰, que proyecta el proceso continuo de la realidad. El recurso del «layering»

⁴⁸ Los principios básicos del arte de la Alquimia Hermética son descritos en el *Caibalion* (1908), los cuales conservan cierta correspondencia con las leyes pitagóricas. Se atribuye a Hermes Trismegisto la creación de esos preceptos, de ahí la palabra – principios herméticos. Estos se constituyen en principios fundamentales aplicables a la enseñanza esotérica y se encuentran de forma transmutada en las enseñanzas iniciáticas de la India, Persia, Caldea, China, Antigua Grecia y en algunos países de la Edad Media.

⁴⁹ El desarrollo de la música electrónica, de la que Eno fue un gran valedor a través de su música ambient, también estuvo influenciada por John Cage. Su icónico álbum «Music for Airports» (1978) organiza la actividad de los sonidos fuera de las convenciones musicales tradicionales en busca de la textura propia de los tonos individuales. Hacia mediados de los años 1970 el sello Obscure Records de Brian Eno publicó obras de Cage como «The Wonderful Widow Of Eighteen Springs». La pieza fue interpretada por Jan Steele y el mismo John Cage [Obscure, 1976]. Es la siguiente cita de Brian Eno acerca de la figura de Cage: «John Cage nos hizo comprender que en realidad no existe nada llamado ruido, es sólo música que no podemos apreciar». El «piano preparado», que fue un recurso popularizado por Cage, también es utilizado profusamente en el disco *Drukqs* publicado por Aphex Twin, considerado como uno de los máximo exponentes de la música electrónica experimental del siglo XX y XXI. Ver la referencia número 1 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

⁵⁰ Jonathan Kramer en el libro *The Time of Music* señala que en el tiempo musical convive lo lineal y lo no lineal. La diferencia reside en que mientras tiempo lineal se estructura desde una escucha teleológica, sucesiva, horizontal y progresiva, mientras que el tiempo no lineal propone una escucha acumulativa, simultánea, vertical y persistente. Aun así, estas formas de temporalidad no son exclusivas ni de las piezas tonales ni atonales, sino que cohabitan: no existe una dependencia o relación directa entre tonalidad-linealidad y atonalidad-no-linealidad.

permitió a Eno traer a su música *ambient* sonidos imitados sintéticamente, o extraídos de localizaciones reales, para organizarlos en sus composiciones y producir nuevos ambientes. Los autores destacan el carácter de la música *ambient*⁵¹ por su capacidad para sugerir nuevas texturas, timbres y colores que no remitan a nada, salvo así mismos.

El «gran analogous» es producto de un juego sonoro próximo a la experimentación de Eno en sus composiciones. La «cosmografía sonora» de Chantal Maillard requiere de una epistemología no-teleológica, que no remita a nada salvo a sí misma. En este sentido, la resonancia funciona como una textura agregada a la estructura «melódica» del *logos*. Con este «layering» se busca colorear su pauta previsible y transitar nuevos matices con los que generar conocimiento. Para que el universo pueda ser concebido como una música no-teleológica, aquella en cuya traza viene a cumplirse el personaje Cual. El espacio meta-temporal que transita este personaje se puede ubicar en las coordenadas de este «gran analogous, una suerte de «conciencia-organismo» colectivo sin principio, ni fin, ni límites.

4. Metáforas acústicas

En los textos de Chantal Maillard existe una cantidad considerable de analogías de carácter sonoro y musical. Este tipo de analogías están presentes en sus reflexiones tanto poéticas como filosóficas. Conceptos como la propia «cosmografía sonora», el «gran analogous», la «modulación analógica» o la «sínfora» dan cuenta del peso que cobra el sonido para crear

⁵¹ Para John Cage, los sonidos ambientales eran los sonidos del entorno en el que la persona se encontraba. La RAE define el término «ambiente» como un elemento que «rodea algo o a alguien como elemento de su entorno y como el aire o la atmósfera de un lugar». El término remite a lo que rodea de forma omnipresente a la percepción. La palabra se remonta desde el latín *ambiens*, participio presente del verbo *ambire* que significa «ir». El prefijo *amb-* se utiliza en palabras como «ambiguo» una palabra por la que Eno –como Chanta Maillard– tenía simpatía, dado que representaba un estado paradójico: contrario a la lógica o envuelto en la contradicción. Eno eligió la palabra *ambient* para denotar el tipo de música que realizaba atendiendo a las connotaciones del término. Con él, se trataba de describir una música que buscaba impregnar la atmósfera del lugar en el cual sonaba. Sus composiciones pretendían rodear al oyente y generar una sensación de amplitud y profundidad omniabarcante. Eno mezcló su música con sonidos propios del entorno como una estrategia para diluir las fronteras entre lo musical y los sonidos naturales.

metáforas. Lo sonoro carece de un correlato semántico en un sentido lingüístico. La combinación entre ambos ámbitos busca transformar el discurso en cierto flujo de sentidos interferidos. La cuestión sonora da cuenta de un caos inapresable, que es tematizado tanto en el modelo de racionalidad estética como en la «cosmografía sonora». Tanto en su reflexión teórica como en su práctica creativa.

Metáfora y sonido funcionan como un tándem para reforzar la dimensión auto-representacional y nómada del lenguaje. El carácter asemántico –que no asemiótico⁵²– de lo sonoro permite modular con mayor intensidad los significados convocados en la metáfora. Se trata de ampliar su espectro frecuencial. El objetivo de este reforzamiento –como se apunta en *Filosofía en los días críticos* (1999)– persigue que la metáfora sea capaz de convertir «la forma en música» para transgredir el propio cerco cognitivo:

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 bereberes, 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. (Maillard, 2010b, p. 8)

Las metáforas acústicas funcionan como una solución para limpiar los viejos cercos de sus muertos. La fuerza asemántica de lo sonoro convierte a lo acústico en un componente idóneo para articular un lenguaje elástico que se adapte a las circunstancias. Chantal Maillard

⁵² Ian Cross en relación con la «semiotividad de la experiencia musical» destaca que la música transmite – comunica– algo, aunque lo que transmite posea una amplitud semántica difusa. Esta difusión es la que permite a distintos receptores encontrar diferentes posibilidades semánticas. La música, por carecer de código semántico sensu stricto, dejaría el significado flotando en el aire, portadora de *floating intentionality* (Cross, 2001; 2004). La ambigüedad de la condición musical convoca un conjunto de referencias donde los opuestos pueden integrarse sin dificultad.

combina metáfora y sonido como un ariete anti-teleológico que facilite derribar el propio cerco y transformar el modo de relacionarse con la realidad.

La metamorfosis que implica «convertir la forma en música» se puede considerar como uno de los cometidos principales de la «cosmografía sonora». Las metáforas acústicas impulsan la transformación: sobre estas recae la misión de vehicular esa «palabra inversa» que induzca hacia la «experiencia estética». Una transformación en la que resuena un cierto «ideograma de lo inefable»⁵³. Aun así, esta transformación no aspira a fagocitar el pensamiento lógico-causal, sino que persigue ofrecer otro prisma –de carácter personal– que permita «decir» el mundo de un modo no-melódico. La retórica que se emplea para ello convoca en ocasiones cierta narrativa próxima a disciplinas pseudocientíficas como la astrología, la alquimia o el ocultismo⁵⁴.

Las metáforas acústicas funcionan como un umbral hacia una dimensión más profunda de la realidad. Un espacio que apunta hacia lo singular-concreto, un territorio sin espejo. La «sínfora» es la metáfora acústica que trata de visibilizar esta dimensión: proyectando las cosas en un estado de sinfonía, sin establecer causas o consecuencias. Los términos que se coaligan en las metáforas acústicas buscan comunicar algo que se sitúa al margen del juego de contrarios, que solo podría ser aprehendido mediante la experiencia estética. El diseño de

⁵³ Siguiendo a Curtius, «lo inefable» puede considerarse un tópico en torno al que se puede estructurar prácticamente toda la literatura occidental (*Literatura Europea y Edad Media Latina*, 1955, pp. 226-237). A este respecto, El filósofo y musicólogo Vladimir Jankélévitch en el texto *La música y lo inefable* (1961) diferencia entre «lo inefable» y «lo indecible». El primer término se refiere a la literatura –y al arte en general– como procedimiento único para reflejar contenidos no expresables a través del lenguaje ordinario; el segundo, en contraste, alude a aquello que incluso desde literatura encuentra grandes resistencias a ser expresado. Desde ambas ópticas, la dificultad se asocia a las características del código lingüístico o a los códigos artísticos, aunque también se asocia a la pretensión por aprehender un objeto que excede la capacidad expresiva. Estas dificultades están relacionadas con lo que podría denominarse la «cuestión del límite», un asunto ampliamente tratado al por la reflexión filosófica contemporánea y que capital en *La razón estética*.

⁵⁴ En *La razón estética* Chantal Maillard considera el pensamiento científico como una ampliación procedimental de la opinión. Alentar la utilización de una razón estética sugiere recuperar el instinto creativo para comprender las trayectorias, los enlaces y las fuerzas que van siendo –con las que vamos siendo– (Maillard, 2017, p. 22). El modelo de racionalidad estética comparte con las pseudociencias –como la astrología, la alquimia o el ocultismo– el uso de afirmaciones ambiguas, contradictorias o infalsables y la ausencia de procedimientos sistemáticos para el desarrollo racional de sus teorías.

cada metáfora acústica supone una tentativa por comunicar ese espacio de singularidad-concreción. Una misión que, como se sugiere en *La mujer de pie* (2019), comunica sobre la cuerda floja de la nada:

Os hablo de cosas concretas. Oídme, os hablo de cosas muy concretas.

Confieso que me gustó el sonido de las palabras, ese dulzor, y el balbuceo del espíritu - ¿espíritu?, el balbuceo en la cuerda floja de la nada. Sí, fui de aquellos, lo confieso. Porque el ansia de saber era fuerte y el yo se refuerza sabiendo. Y yo quería ser más. Pero sigue siendo nada el yo bajo el decir. Solo un pronombre que acompaña al verbo y a sus imágenes.

Preferible el mí, menos ampuloso, más humilde. Os hablo de cosas muy concretas - quien habla es lo de menos. ¿Difícil, mi discurso? Hay quienes no conocen otra dimensión que la superficie y confundiendo las voces de fuera con la interior andan errantes, bicéfalos (*dikranoi*), según la expresión que utilizaba Parménides. No hablo para ellos. Ante quien se retira, el mundo de superficie abre a otro, mucho más intenso. Allí es donde moro, y hablo a quienes conocen el umbral. (Maillard, 2015c, p. 27)

Esta «nada» sobre la que planean las palabras puede leerse en clave de ese «abismo-totalidad-vacío» propio de *La razón estética*. Un territorio sinfónico previo al *logos* y a la constitución de las diferencias. Un espacio de *jaos*. Las metáforas acústicas apuntan hacia esta dimensión.

Chantal Maillard busca transformar los signos en una suerte de flujo sin privilegio. Pero esta intención entraña el peligro de que la comunicación se pierda en sí misma. Una pérdida que, en última instancia, resulta coherente con esa voluntad por diseñar un universo a la propia medida. La simultaneidad y la concreción son coordenadas en las que se puede ubicar tanto la legitimidad semántica del sonido como de la metáfora. Ambos espacios constituirían lugares operacionales no-teleológicos desde los cuales producir nuevas relaciones entre significantes. La conjunción de ambos espacios es útil para Maillard como estrategia discursiva en su reflexión teórica y en su práctica creativa.

4.1 Señalar el proceso

El *logos* «melódico» supone un mecanismo insuficiente para comunicar esa dimensión profunda propia de la realidad. Una dimensión considerada como un proceso más que un estado. La intención de transformar la «forma en música» se alinea con la concepción de la

realidad propia de la estética oriental. En el ensayo *La sabiduría como estética*, Chantal Maillard señala el carácter procesual del pensamiento oriental. Este enfoque busca transgredir la común concepción de las cosas:

El reconocimiento de la unidad esencial de todo lo existente tiene lugar cuando la distancia queda abolida y el sujeto desaparece como tal, al tiempo que el objeto desaparece como objeto. Esta reducción de los elementos que intervienen en el acto gnoscitivo, si bien tuvo su origen en el budismo primitivo con la idea de que en la facultad perceptiva coexisten lo subjetivo y lo objetivo (la facultad de oír y los son por ejemplo), adquirió, en el Ch'an, una perspectiva mucho más amplia: se trataba de convertir esta percepción, de por sí unitaria, en un acto de conciencia superior que construyera de inmediato la común concepción de las «cosas» como entidades independientes. El taoísmo no fue ajeno a esta transformación; la idea taoísta del carácter procesual, relacional e interactivo de todo lo existente intervino indudablemente en este giro del budismo hacia la captación de aquella «realidad» que debiera de entenderse, como «proceso realizador». Es, pues, poéticamente, como por juego de resonancias, que el universo podrá ser aprehendido en íntima naturaleza. (Maillard, 1995, p. 57)

La «cosmografía sonora», la «escritura sinfónica», el «gran analogous» o las «metáforas acústicas» son recursos encaminados a transformar esa común concepción de las cosas condicionada por el *logos* «melódico». Unas metáforas con las que acercar el pensamiento hacia cierto acto superior de conciencia, en el que materia y alma vibran al unísono. A través de estas herramientas se trata de aprehender la íntima y cambiante naturaleza de la realidad sin reducirla a la abstracción. Con este marco, la autora adopta el paradigma de realidad propio de la estética oriental.

Chantal Maillard comparte con el artista oriental el propósito de aprehender la realidad en su proyectarse. En la escritura esto conllevaría el empleo de un lenguaje capaz de comunicar sin «melodizar» el carácter procesual de la realidad. Se trataría pues, de construir un discurso en el cual los signos reverberasen múltiples significados, superponiéndose los unos a los otros –como los diferentes «layers» o capas que se simultanean en la música de Eno⁵⁵–. La

⁵⁵ En muchas composiciones de Eno la música se desvanece al principio y al final de las piezas. Esta estrategia busca corresponder a la naturaleza del sonido, que no es lineal ni teleológica, sino espacial. Temas como «In Dark Trees» o «The Big Ship» –pertenecientes al álbum *Another Green World* (1975)– no tienen

expresión de la «sínfora» requeriría de un lenguaje difuso para comunicar la retroalimentación rizomática, volátil e insistente de la realidad. El lenguaje en la escritura poética de la autora emplea este horizonte como fórmula de expresión para producir mundo:

El mundo. Retroalimentación productiva de los elementos. Auto-producido. Auto-reproducido. Máquina perfecta. Movimiento integrado. Cada uno de los seres dotado de un sistema de procesamiento (nutrición y deyección) autónomo. Cada uno de ellos dispuesto a ser pasto de otros que a su vez lo serán de otros, y así hasta cumplir el círculo. La autonomía como aglutinante, como concatenante.

El mundo. Un mundo. Multiplicidad sonora. Diversificación de la energía proyectada. ¿Por una voluntad? Todo supuesto es lícito; toda creencia, ilegítima. Sonido pues, si se quiere. Materia sonora. Modulación o refracción, es lo mismo. (Maillard, 2019a, p. 15)

Su teoría poética tiene como subtexto esta concepción retroalimentada del mundo, sin principio, ni fin, ni límites. La poesía guarda proximidad con la misión del arte en la sabiduría de las tres vías (confucianismo, taoísmo y budismo), donde el objeto no puede ser explicado en un sentido lógico, sino tan solo señalado o visibilizado. Para ello, se ha de aprender a vibrar homeopáticamente y empáticamente con ese proceso continuo de la realidad.

La intención de Chantal Maillard coincide con la práctica artística en la tradición oriental, donde el artista ha de saber adecuar la propia frecuencia vibratoria a la del objeto de conocimiento:

Las cosas han de ser aprehendidas en su dinamicidad y, para ello, el artista habrá de interiorizarlas, es decir, hacer suyo su tiempo, el tiempo del objeto. El secreto consiste en la habilidad para adecuar la propia frecuencia vibratoria a la del objeto de conocimiento de la estructura de la materia. Empieza por eso, por el conocimiento con uno mismo, esto es, del funcionamiento en uno mismo de esa energía. (Maillard, 1995, p. 67)

La autora promueve esta habilidad, el vibrar con las «cosas», como herramienta para la escritura. Una aptitud a través de la cual aprehender los objetos en su dinamicidad, hacer propio su tiempo y sintonizar su frecuencia. Esta forma de interactuar con la realidad asienta

principio ni final en el sentido tradicional: al escucharlos se percibe un terreno de texturas con ciertos elementos que se extienden hacia todas direcciones. Eno ha esbozado la génesis de estas piezas en el curso de una discusión sobre sus procedimientos compositivos en general:

las premisas de la razón estética, cuya misión principal es devolver la atención sobre el «suceso»: la trama de fenómenos en cuyas confluencias nos vamos creando.

El modelo de racionalidad estética promueve un pensamiento cercano al oriental, fundamentado sobre esa capacidad de aprehender «no los hechos, ni las cosas o los seres en su determinación, sino el huidizo proceso de su estar-siendo» (p. 26). Esto situaría la conciencia ante un paradigma de realidad que, por su procesualidad, desrealizaría las jerarquías. En la razón estética las «cosas» buscan desprenderse de la cuestión identitaria para proyectar ese hacerse y deshacerse del universo:

La razón estética le devuelve a la razón los componentes que le fueron sustraídos por la ontología platonizante. Más pretenciosa que la razón ilustrada o científica por cuanto que menos limitada, pretenderá aprehender no los hechos ni las cosas o los seres en su engañosa y útil determinación, sino el huidizo proceso del estar-siendo de lo fenoménico, su perpetuo constituirse para/con la conciencia, implicándose en ese hacerse y deshacerse, un movimiento para el que la palabra «universo» tan solo responde a la necesidad de síntesis de la razón lógica en su empeño por controlar todo lo que se desborda.

Razón fortalecida, pues, que no débil, puesto que, al no pretender cumplir con las expectativas epistémicas de un modelo que restringe y no da cuenta ya de la densidad de las sensaciones en las que estamos, se ve impelida a dar respuestas que incluyen las contradicciones, las desviaciones, los múltiples engarces y conexiones, las ambivalencias, los matices, lo efímero, lo contingente, lo inestable y hasta lo absurdo. (Maillard, 2017, p. 26)

El modelo de racionalidad estética es el sistema operativo central a partir del cual se despliega la propuesta epistemológica de la «cosmografía sonora». Este sistema de procesamiento tiene la misión de señalar a través de la «sínfora» el carácter procesual de una realidad fenoménica más amplia que la capacidad de síntesis y abstracción. La intertextualidad con la estética oriental busca, en ese acto superior de conciencia, volver a vibrar con la materia. Para ello, Maillard propone sintonizar homeopáticamente el alma con lo concreto: esa dimensión contradictoria, múltiple y ambivalente que tratan de comunicar las metáforas acústicas.

5. Pensar acústico

En la «cosmografía sonora» se privilegia el oído como disposición perceptiva para captar realidades no visibles. En este sentido, se trata de dejar fuera el filtro visual para prestar oídos a lo que no se puede ver. Esta preferencia pone en diálogo el pensamiento de la autora con la cosmogonía védica, la primera filosofía griega o la estética oriental, pero también con las antiguas culturas del Medio Oriente y del Mediterráneo Antiguo. Marius Schneider⁵⁶ habla sobre la importancia del oído en los cazadores primitivos (Schneider, 2010, p. 267). El oído les proporcionaba un mayor radio de acción en sus batidas. El empleo instintivo de la escucha les permitía moverse atendiendo a una suerte de «razones auditivas». La «cosmografía sonora» promueve emplear esta suerte de razones para transitar el «suceso». Pero, en este caso, la presa a abatir sería la «sínfora»: el material del poema.

A través de las «razones auditivas» de los cazadores primitivos se puede sugerir cierto paradigma de racionalidad acústica, contrapuesta a esa racionalidad analítica que Maillard considera insuficiente para abordar el «suceso». Sin reducirlo a la expresión de su «mismidad». En *La razón estética*, la autora considera que este modelo desconecta la conciencia de los canales perceptivos, desplazando la capacidad de vibrar por la necesidad de significar:

La razón analítica ha dado de sí todo lo que ha podido. Hemos caminado durante mucho tiempo, y tal vez con demasiada fe, en los surcos abiertos por la indagación sistemática del estructuralismo semántico y hemos llegado a convencernos de que todo conocimiento es lingüístico, toda imagen un texto, toda vibración un signo. Con ello, sin dar nos cuenta, hemos dejado de vibrar, hemos dejado de captar aquellas vibraciones lingüísticamente neutras y, sin embargo, formativas, conformantes, previas a la configuración de los mundos. (Maillard, 2017, p. 267)

Este exceso de fe en el conocimiento lingüístico y en la semántica del signo han privilegiado para la autora un modelo de conocimiento que relega a un segundo plano cualquier otra consideración epistemológica. Esta preferencia ha sedimentado la capacidad para pensar como el cazador primitivo.

⁵⁶ En el libro *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*.

Marius Schneider ubica el punto de partida de este exceso de fe en la filosofía griega: la cual desautorizó y desplazó en gran medida el pensamiento de otras civilizaciones y pueblos (Schneider, 2010, p. 253). Aún así, el valor del oído como fuente de conocimiento también está presente en la filosofía griega, de forma paradójica, en Platón: como se desprende de las «ágrapha dógmata», las doctrinas no escritas. Giovanni Reale, en línea con la escuela de Tubinga⁵⁷, defiende la tesis de que Platón nunca tuvo la intención de escribir acerca de las cuestiones más centrales y abstractas de su filosofía, sino reservarlas para ser transmitidas por vía oral. Reale señala que esta posición otorga a la escritura un valor secundario en relación con la oralidad, lo que privilegia la escucha (Reale, 2001, p. 75). El cambio de paradigma que propone Chantal Maillard guarda afinidad con este Platón de «razones auditivas», que pone de relieve el carácter mediatizado de la escritura.

Esta tesis sobre la doctrina platónica se alinea con la tradición oral de las antiguas culturas del Medio Oriente y del Mediterráneo Antiguo. Armin Lange, profesor del Instituto de Estudios Judíos de la Universidad de Viena⁵⁸, señala que para las culturas antiguas el texto oral era entendido como un elemento dinámico. Esta consideración otorga a lo oral un poder extraordinario para atender a las circunstancias y adaptarse a ellas. La adaptabilidad del texto oral permitiría integrar los procesos que acontecen, primando como soporte la memoria en lugar de la letra. De este modo, se le otorga un valor prioritario a la maleabilidad del conocimiento y a su capacidad de respuesta a las circunstancias. En las tradiciones orales, la memoria cultural debía reflejar los cambios dinámicos de la sociedad para evitar una desconexión entre la civilización y su memoria. Esta maniobra de enlace ha empleado la escucha como mecanismo de pervivencia.

⁵⁷ Los intereses de Reale se centraron sobre todo en el estudio de las filosofías de Aristóteles y de Platón. Sus investigaciones sobre Platón se orientan a partir de la particular interpretación que de la obra platónica realiza la denominada escuela de Tubinga, que surge en Alemania a finales de los años cincuenta con las publicaciones de Hans Krämer y Konrad Gaiser y que ha sido continuada por autores como Thomas A. Szlezák.

⁵⁸ En el libro *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Liter* (2010, p. 27)

En la «cosmografía sonora» se convoca esta aptitud de escucha y de recontextualización propia de las tradiciones orales. Donde, al igual que en las «ágrapha dógmata» de Platón, lo oral ocupa un lugar privilegiado como forma de conocimiento. Una suerte de «pensar acústico», en este sentido, facilitaría «olvidar» cuando fuera necesario y atender a las circunstancias inmediatas. Por ello, Maillard propone entrenarse en el instante, lo que considera la temporalidad del «suceso». Una temporalidad que el poeta del «tercer movimiento» proyecta sobre el poema. Este instante requiere de una escucha atenta, de cierto procesamiento acústico de la información. Pero este ejercicio no se reduciría a una cuestión de discurso, sino de confluencia con lo que vibra:

Hablar de suceso en vez de hablar de realidad permite proceder a la eliminación de los términos. Hablar de vibración en vez de hablar de cosas permitiría abrir otro universo comprensivo. Un universo en el que nada sede tiene, en el que todo con todos estamos en proceso, un mismo proceso compartido. Cada cual, una trayectoria vibrátil que converge, se superpone, confluye, desaparece. Yo sucedo al mismo tiempo que esta mesa, que usted. Confluencias. ¿Tiempo? Otro tiempo. El de los relojes, no nada que solidifique las fuerzas. Un tiempo que permitirá acontecer entre todos y, a la vez, dar cuenta de ello. Entrenarse en ello, en esa temporalidad del suceder, tal vez sea cuestión de escucha, no de discurso. (Maillard, 2014b, p. 40)

El oído se convierte el órgano perceptivo más adecuado porque permitiría trasladar a la escritura poética esta experiencia sinfónica del «suceso». Aunque aquí surge el problema de la traducción, de la representación. Siguiendo a Derrida, la traducción es un fenómeno imposible, a la par que necesario. No es posible porque siempre hay una falla semántica, es decir, una equivalencia que no es totalmente idéntica con el valor que se pretende alcanzar en la lengua de destino. El lenguaje traduce el mundo de la experiencia a otra cosa que ya no es experiencia, sino una versión codificada de la experiencia. Con la traducción, el original queda dividido, se transforma en un esquema de la realidad que le dio origen.

Este proceso de corte y empaquetamiento de la realidad puede ilustrarse a través de los ejemplos que proporciona la prensa escrita. Cuando se narra un acontecimiento, al lector se le proporciona un fragmento de la realidad, en el que una gran parte del acontecer original se ha perdido. Lo que recibe es un titular en el que se resaltan determinados hechos, mientras otros quedan desplazados. Del mismo modo, cuando se traduce una experiencia cotidiana, se sigue un proceso similar a la edición de un periódico. Se confeccionan titulares y primeras

planas que proporcionan versiones simplificadas y sesgadas de la realidad. La traducción, en este sentido, proyecta el lenguaje como un juego de adiciones y sustituciones, de diferencias y equivalencias entre significado y significante. Con la traducción se alude a la acción de pasar de un lugar a otro, lo que implica un desplazamiento, en lugar de una equivalencia. La lógica del *logos* «melódico», resulta insuficiente para comunicar el «suceder» porque, según el prisma de *La razón estética*, este no tiene equivalencia posible. Su traducción solo es posible en tanto que desplazamiento.

Pensar acústicamente supondría desplazar más que equivaler: desplazar la razón lógica y el soporte-texto. Para sortear esa seducción que Derrida señala en «La farmacia de Platón». En el fragmento se destaca la naturaleza diseminada de la escritura, que descompone el lenguaje-pensamiento en *logos*. Por ello, no habría de importar tanto qué significa el texto, sino cómo adquiere significado, el cual nunca será idéntico en los distintos sistemas de lenguaje-pensamiento. Chantal Maillard realiza una lectura deconstructiva del funcionamiento del universo con la «cosmografía sonora» para implícitamente reorganizar el pensamiento occidental. Para descomponer sus componentes metafísicos y resignificarlos. Una estrategia que promueve el juego libre, la cancelación de los opuestos y la abolición de las jerarquías. Una propuesta que rehúsa de la seducción del fármaco.

5.1 Lógica vibrante

El «pensar acústico» implica una forma de entender la realidad como proceso abierto, dinámico y cambiante. La mecánica de este modelo guarda relación con cierta «lógica musical». Howard Gardner, en el libro *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples* (1983), define la «lógica musical» no solo como un método para componer e interpretar piezas musicales, sino como la capacidad de escuchar, comprender y expresar la realidad desde el cuerpo (p. 63). La «lógica musical» invita a un pensar más intuitivo y menos intelectual. Desde la «cosmografía sonora» se invita a habitar el cuerpo y a relacionarse con la realidad desde una lógica similar.

Para la autora, el poema es un modo musical que permite sintonizar con el cuerpo los ritmos del «suceso». La poesía, a través de este prisma, puede leerse como una estrategia musical a partir de la cual transgredir la seducción del lenguaje-pensamiento. En *La baba del caracol*, la autora apunta hacia una forma musical de hacer poesía, como si esta fuera un tono que modula en función del contexto, capaz de infringir los límites de la armonía propia del lenguaje-pensamiento:

Poesía (*poiesis*): el conjunto de modos y maneras de la aprehensión, la preocupación «*poiética*» siendo la de cómo mostrar el qué que le pertenece al poema.

Poema: aprehensión de lo-que-hay en un modo. Infringiendo los límites.

(Entre el modo y la manera, ambos sinónimos de «forma», sugiero una diferencia: el modo es musical, la manera no necesariamente).

¿Y el pensamiento? El pensamiento atraviesa, por supuesto, todas las elaboraciones lingüísticas, salvo la repetición como manera o la letanía (como modo). (Maillard, 2014b, p. 50)

El poema habría de entregar su lógica a «lo-que-hay»: esa trabazón sonora que desborda la comprensión racional. La transgresión de la palabra invita a pensar fuera del marco de las reglas «melódicas» del *logos*. Una escritura elaborada mediante este tipo de lógica no habría de responder a criterios gramaticales como sucede en *La tierra prometida*.

El cuerpo simboliza un espacio personal e intransferible. Chantal Maillard reivindica la necesidad de una racionalidad que se sitúe de nuevo en esta dimensión orgánica. Se trata de que el sujeto racionalista recupere la capacidad de bailar, que retorne a una conciencia capaz de adivinar los ritmos de la naturaleza, capaz incluso de crear otros ritmos (Maillard, 2017, p. 50). La autora considera que la razón analítica ha desconectado la capacidad del sujeto para vibrar con «lo-que-hay». Este deterioro sería el causante de que la conciencia haya perdido la sensibilidad de saberse una confluencia más en ese hacer y deshacerse de los fenómenos.

Para paliar este deterioro, Chantal Maillard reivindica la creación personal y el placer estético. Fórmulas para desplazar la hegemonía de la razón analítica en beneficio de otras lógicas posibles con las que volver a bailar:

Sin darnos cuenta, al dejar de vibrar, hemos dejado de experimentar algo consustancial al ser humano, algo enormemente importante, y cuya carencia tiene la virtud de mantener activo, precisamente, el viejo lastre de la antigua racionalidad; me refiero al placer. No cualquier placer, sino aquel que acompaña la recepción de esa realidad previa. Se trata del placer mismo de la creación personal, que adviene al tiempo que la elaboración de los mundos o su transformación. Placer estético, pues de sensibilidad se trata, sensibilidad que no atiende a las formas en detrimento de un contenido, ni tampoco lo contrario, dado que no existe tal distinción, sino que todo mundo es de por sí un *modo* de configurarse, y su sentido un *modo* de vibrar. (Maillard, 2017, p. 267)

La «lógica vibrante» se postula como un mecanismo para recuperar la sensibilidad perdida. Con ella, se busca inducir hacia esa «experiencia estética», tanto en quien mira como en quien escribe. El objetivo es reaprender a bailar de nuevo en esa «conciencia-organismo» compartida. La «lógica vibrante» trabaja en este sentido: para recuperar esa capacidad obstruida por el exceso de juicio. Este mecanismo se enmarca dentro del ámbito de actuación de *La razón estética*, entre cuyas tareas se halla la misión de desatrofiar los canales perceptivos fagocitados por la razón analítica:

La razón estética pretendía ser una conciencia perceptiva, sensitiva (*aisthesis* significa en griego. sensación), capaz de atender al flujo y ver la realidad no como una amalgama de entes separados, sino como un suceder en compañía. Si el verbo «ser» se reemplazase por el de «suceder», muchas cosas cambiarían. Las opiniones se relativizarían y la necesidad de establecer verdades se sustituiría por la de crear espacios de coherencia en los que construir ficciones necesarias: relatos en los que no se necesita creer porque pertenecen al orden de lo estético, no al orden de la lógica y que, por tanto, no serían fuente de enfrentamiento. (Maillard, 2017, p. 11)

El modelo de racionalidad estética se aproxima a la «lógica musical» que señala Gardner, en tanto que «capacidad para comprender desde el cuerpo»: desde la propia sensibilidad, en lugar de la abstracción. El sonoro funciona como paradigma para reiniciar la propia concepción del mundo:

Los filósofos casi siempre comienzan diciendo: «Quiero ver lo que es el ser, la realidad. Ahora tengo aquí una mesa; ¿qué me muestra esta mesa con los rasgos característicos de un ser real?». Pero ningún filósofo comenzó alguna vez diciendo: «Quiero ver lo que es el ser lo que es la realidad. Ahora tengo aquí el recuerdo de un, sueño de la noche anterior, ¿qué me puede mostrar ese recuerdo como rasgos

característicos de un ser real?». Ningún filósofo comienza diciendo: «Sea el *Réquiem* de Mozart como paradigma del ser: comencemos por esto». ¿Por qué no podríamos nosotros comenzar postulando un sueño, un poema, una sinfonía como instancias paradigmáticas de la plenitud del ser [...]? (Maillard, 2017, p. 23)

La intención es recuperar esa capacidad de bailar en la sinfonía de lo inmediato. Y desde esta experiencia musical accionar la comprensión.

CAPÍTULO 2

Ritmo

1. «La música, ya no»

El 2 de marzo de 2020 Chantal Maillard ofreció en el Palau de la Música una conferencia bajo el título *¿Todo lo que vibra es música?* La autora comenzó la disertación aludiendo a unas palabras que, afirma, atraviesan parte de su obra literaria: «la música, ya no». En el conjunto de su producción literaria esta fórmula aparece de forma explícita en *Filosofía en los días críticos*⁵⁹ y en *La mujer de pie*⁶⁰, aunque la construcción adverbial «ya, no» se reitera a lo largo de su escritura con una particular intención ilocutiva.

Desde una perspectiva comunicativa, la construcción adverbial «ya, no» señala que una acción ha cesado en el momento de su enunciación, por lo cual los efectos de la proposición han dejado de producirse tras la enunciación. John Searle apunta en el ensayo *Actos de habla* (Searle, 2007) que toda acción realizada por un hablante al emitir un enunciado contiene una intención o función determinada: *prometer, rogar, afirmar, dar una orden*, etc. La intención comunicativa de un enunciado es lo que constituye su fuerza ilocutiva, esto es, el tipo de función expresiva con la que se realiza la oración. La función expresiva del enunciado «la música, ya no» es próximo al de un acto de habla compromisivo. Searle señala este tipo de acto de habla como una fórmula con la que el hablante se compromete a la realización de una determinada acción en el futuro. De lo contrario, pondría en riesgo su enunciado. Chantal Maillard emplea la fórmula «ya, no» como una forma de compromiso ético con el paradigma de la «cosmografía sonora».

La cuestión de fondo estriba en crear las condiciones cognitivas más óptimas para reiniciar las propias relaciones con el mundo. A través de los diálogos con la cosmogonía védica, la estética oriental y la primera filosofía griega, la autora confecciona una reflexión teórica a caballo entre la expresión artística y la actividad espiritual. Con ello, se busca que el sujeto

⁵⁹ En *Filosofía en los días críticos* aparece en la página 38: «La música no. Ya no. Utilizarla tan solo para equilibrar, cuando sea necesario» (Maillard, 2010a, p. 48).

⁶⁰ En *La mujer de pie* aparece en la página 121: «Música, no. Ya no son tiempos para la música. Música no, ¡oid!: resonancia. Punto ensanchado» (Maillard, 2015c, p. 121).

racionalista vuelva a «bailar». El modelo de racionalidad estética busca configurar un marco que amplíe la propia comprensión.

En esta misión la escritura, incluso, deviene un elemento secundario. En *La mujer de pie* se argumenta que las señales del espíritu solo pueden aspirar a ser comunicadas desde su proceso de realización. Una escritura capaz de dar cuenta de la procesualidad debería estar siempre renovándose para ser coherente con la «labilidad del espíritu»:

Habremos de empezar de nuevo. Empezar callando. No es necesaria la escritura. Lo que de verdad se hace para el espíritu no deja otras señales que las que se dan en él, y estas son lábiles, constantemente han de ser renovadas. Nunca concluidas, las obras del espíritu. Nada que sea permanente. No existe el tiempo en ello, de ahí que todo esté siempre por hacer. De ahora hacia atrás, de atrás hacia delante, nada está hecho, en realidad. (Maillard, 2015c, p. 148)

Para Chantal Maillard la escritura y la música pierden valor como sistemas útiles para representar el espíritu. Un sistema supone un instrumento poco coherente con la intención de dar cuenta de «lo-que-hay», sin fijar su labilidad a un signo. Un sistema entendido como un conjunto ordenado de normas y procedimientos que regulan el funcionamiento de una realidad. En este sentido, música y escritura, entendidos como sistemas de representación, resultarían insuficientes. Sus códigos fijarían esas «señales de fuerza», encorsetándolas en una pauta «melódica». Esto atentaría precisamente contra esa naturaleza lábil del espíritu. En esta encrucijada, el silencio se presenta como una opción. Aún con todo, Maillard opta por la escritura como soporte para otorgar presencia a «lo-que-hay».

Este rechazo a la escritura y a la música como sistemas para representar esa naturaleza «huidiza» de lo concreto se enmarca en la necesidad de encontrar un instrumento expresivo para comunicar el «suceso». Esta búsqueda permite explicar los encuentros creativos de Chantal Maillard con otras disciplinas como las artes plásticas, el cine o el teatro. Esta interacción puede leerse como una respuesta a esta necesidad comunicativa. La posición de anti-sistematización que defiende la autora constata la necesidad por romper con los moldes heredados para explorar instrumentos expresivos que permitan dar cuenta de la labilidad del

espíritu. Estos instrumentos aspiran a configurarse a través de un modelo relacional próximo al «desorden fecundo» que señala Umberto Eco en el libro *La obra abierta* (1979).

Eco describe un modelo en el que la ambigüedad y el contexto cobran un valor hermenéutico capital. Este paradigma abierto⁶¹ se desmarca de lo que denomina como las «poéticas de lo unívoco». Aquellos sistemas de representación fundamentados en la idea de un cosmos ordenado, de una jerarquía de entes y de un conjunto de leyes estables para explicar la realidad (Eco, 1985, p. 35). La «cosmografía sonora» de la autora participa de este modelo de «desorden fecundo» que se aleja de lo pautado para adentrarse en una dimensión auto-poética, alejada de la tutela de lo unívoco. La propuesta cosmográfica de la autora pretende dar cuenta de la multiplicidad de elementos que entrecruzan el espíritu.

El «desorden fecundo» que señala Eco rechaza un orden fundamental, abogando por una pluralidad de lógicas. Chantal Maillard propone convertir la escritura y el pensamiento en música para pensar desde cierta lógica musical. Si en *Filosofía en los días críticos* se pretendía convertir la «forma en música», años más tarde en *Hilos*, el personaje Cual busca «cumplirse en las formas de la música»:

Cual admirando el balanceo
de los cuerpos.
O, mejor dicho, su impulso. Su
disposición a cumplirse en la traza
de la música.
En el dulzor del aire. Ligereza
envolvente. (Maillard, 2007, p.151)

⁶¹ Este modelo «abierto» supone la ruptura de un orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo, el cual identifica con la estructura objetiva del mundo. Este modelo se postula como una alternativa para encontrar soluciones a la crisis de la modernidad. La imaginación es uno de los elementos distintivos de esta propuesta, que desafían lo que Eco denomina como los dominios de la poética de lo unívoco, de lo ordenado y jerarquizado según unas reglas dadas: «esta poética de lo unívoco y de lo necesario supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso *poietico* puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el logos creador. El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos» (Eco, 1985, p. 35).

O también, en *Bélgica*, se puede observar la intención de convertir la escritura en partitura:

Vuelvo a las páginas color de arena clara de este cuaderno florentino repitiendo el gesto que me devuelve a mí misma. Buceo en las líneas vacías como en un papel pautado que es pera convertirse en partitura. (Maillard, 2011, p. 34)

Pero en su última escritura, este acercamiento hacia la música se transforma en un acercamiento hacia el sonido. La fórmula «la música, ya no» es un indicador de este giro⁶². El motivo es que la música conforma un sistema pautado. Un hecho que choca frontalmente con ese modelo relacional del «desorden fecundo». El punto de inflexión puede observarse en *La compasión difícil*, donde se evoca la fuerza destructora de Kali, quien ya apareciera en el poemario *Hainuwele*. Un personaje anti-sistematización símbolo de la destrucción de los propios signos cuando estos han dejado de cumplir su función:

En mi parcela de universo yo soy Siva, soy Kali, la destructora [...] 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. (Maillard, 2009, p. 172)

En *La compasión difícil* este personaje vuelve a aparecer para reformular el compromiso de la autora con ese modelo de racionalidad estética que busca reiniciar la historia y «auto-construirla»:

Invocé a Kalí, en otro tiempo. Necesaria destrucción, des-composición de la antigua melodía, los gestos aprendidos, la compleja concatenación y trama, la vieja urdimbre.

La ilusoria construcción de una historia en la que uno cree. La única posible, dices. Y no. No lo es.

⁶² En el terreno musical, la distinción orden y desorden está estrechamente vinculada con la distinción entre música y ruido. Los compositores de vanguardia repensaron lo considerado hasta el momento como ruido ofreciendo una comprensión renovada sobre el caos. Esta comprensión renovada del «caos» nos permite repensar los patrones organizadores de las piezas musicales de vanguardia. Un claro ejemplo es el dodecafonismo schöenbergiano: el aparente caos de la atonalidad percibida era el resultado de una organización alternativa al de la armonía tradicional, el método serial. Lo que para el compositor de vanguardia era innovación, para el oyente resultaba una cacofonía, dado que su recepción se posicionaba desde un paradigma distinto. Estos nuevos tipos de discurso buscaban a través de una organización la producción de nuevos significados.

Como cuando vuelves después de mucho tiempo a una casa que habitaste y no te reconoces en esa vida que, según dicen, fue «tuya». (Maillard, 2019a, p. 23)

La fórmula «la música, ya no» pretende desligarse de los gestos aprendidos, de esa vieja urdimbre de su propia escritura. El rechazo a la intencionalidad de *La razón estética* en su segunda edición da cuenta de ello. Chantal Maillard ya no se reconoce en la «antigua melodía» de la música porque esta apunta a un sistema cerrado y pautado de antemano. El sonido, en este marco, se presenta como un fenómeno carente de sistematización, previo a la organización musical, a su sistema armónico.

La reflexión teórica de Chantal Maillard se acerca al paradigma de «obra abierta» en tanto que persigue constituir una suerte de discurso asistemático, fundamentado en la ambigüedad. Esta tentativa se enmarca en la misión por forjar un instrumento expresivo que sea capaz de comunicar la labilidad. Su teoría poética aspira convertirse en un tropiezo de sonidos desordenado, en una suerte de «sonajero» que tras ser agitado devuelva el pensamiento a ese «abismo-totalidad-vacío». En *La mujer de pie* la autora reivindica la escritura como el resultado de este desorden:

Cada mañana al despertar, la cabeza como el puente de un barco que se escora con un golpe de mar. Todo tipo de enseres: juegos de niños, copas, tumbonas, todo se desplaza y se amontona sin orden en el vértigo. Mi escritura es el resultado del desorden.

Como si se agitase un sonajero -rirr rirr...- de día de noche a todas horas los sonidos tropiezan los unos con los otros ninguno halla su destino o su significado y terminan combinándose todas las sílabas verbales con las nominales los adverbios con las desinencias y así hasta que por fin, diríase que el silencio, pero no porque entonces algo atrapa la palabra silencio y lo mete en el sonajero y de nuevo rirr. rirr... Como una máquina en la noche -rirr rirr... (Maillard, 2015c, p. 125).

Maillard emprende un viaje desde lo sistemático hacia lo abierto. Este itinerario busca explorar un orden expresivo que no aliene «lo-que-hay», una realidad que, al fin y al cabo, sin discurso, no sería más que silencio lingüístico. En el sentido que señala John Cage: callar solo se podría hacer con el lenguaje, ya que la naturaleza nunca calla. En ella, no existe nuestra abstracción llamada silencio. Callar, en este sentido, se convierte en una estrategia para erosionar el orden de ese *logos* «melódico» y prestar oídos al «estar-siendo».

La fórmula «la música, ya no» enfatiza la necesidad por explorar un orden expresivo que sea capaz de dar cuenta de la labilidad. El compromiso con este cambio de paradigma cristaliza en el «tercer modelo» de *La baba del caracol*. La heterodoxia es la actitud con la que enfrentarse a esa música que representa «estructuras sentimentales ajenas», como ya se sugería en *Filosofía en los días críticos*:

La música no, ya no. Ya no. Utilizarla tan solo para equilibrar, cuando sea necesario. La música siempre es la expresión de un estado, de un modo de sentir, de un modo de comprender; no hay música sin sentido, y no hay sentido sin cultura. La música siempre es la expresión de un modo cultural de sentir.

Ya no quiero sentir como se supone que se siente en una u otra época. No quiero diseñar el mundo al modo en que nos enseñaron a hacerlo, no quiero sentirme poseída por sentimientos ajenos, no, mucho peor: por estructuras sentimentales ajenas. La heterodoxia es el modelo.

Quiero que se diseñe en mí una nueva comprensión. La música, la impresionante música del aire es suficiente, es mucho más que suficiente, inabarcable, inmensa, irrepitable, el sonido del ahora, el ahora hecho sonido, siempre, siempre, nunca, fuera del tiempo.

La música no, ya no. Es demasiado estrecha. (Maillard, 2010, p. 48)

La autora hace de la heterodoxia un método de comprensión para que apenas dispuesto, todo lo construido pueda ponerse en jaque. La intención es que ningún constructo dure tanto como para convertirlo en creencia. Ante este riesgo, Chantal Maillard invoca a Kali, el salvoconducto para volver a comenzar. La música como constructo cultural, sistematizado por unas reglas tonales y unas convenciones armónicas, deviene un instrumento insuficiente para comunicar la labilidad del espíritu. Por ello, en la conferencia *¿Todo lo que vibra es música?* La autora se distancia de la música como sistema y se acerca al sonido como símbolo del «desorden fecundo».

1.1 El abajo

La dimensión profunda e intensa donde dice morar Chantal Maillard está más próxima al ámbito difuso del sonido, que al orden «melódico» de la música. Este espacio se halla en el

«abajo», un territorio donde «todo lo que vibra ya no es música»: ya no es sistema. En este espacio los cuerpos modularían, desrealizando límites y superponiéndose entre sí, como las notas de una sinfonía. La autora busca nuevas posibilidades expresivas en este territorio, desde el cual drenar imágenes hacia la escritura. Un «abajo» que no remite al inconsciente psicoanalítico, sino que se proyecta más bien como una extensión del «abismo-totalidad-vacío».

En el «abajo» las percepciones se enlazan como ensoñaciones. En este territorio la utilidad de la música se convierte en un paliativo para equilibrar el exceso de rizoma, como se sugiere en *Filosofía en los días críticos*:

La música no. Ya no. Utilizarla tan solo para equilibrar, cuando sea necesario.

Quiero que se diseñe en mí una nueva comprensión. La música, la impresionante música del aire es suficiente, es mucho más que suficiente, inabarcable, inmensa, irrepetible, el sonido del ahora, el ahora hecho sonido, siempre, siempre, nunca, fuera del tiempo. (Maillard, 2001, p. 48)

La autora habla de emplear la música como un método de reequilibrio ante el exceso de rizoma. Esta aplicación se puede relacionar con el valor terapéutico de la música. En la conferencia *¿Todo lo que vibra es música?* se alude a este valor a través de una serie de consideraciones en torno al poeta y pintor Henri Michaux, quien consideraba la música como un tratamiento eficaz para curar las enfermedades donde el impulso vital mengua, la *anormia*:

Henri Michaux decía que la música es el arte del impulso, el impulso que es a un tiempo apetito, lucha y deseo, la música puede favorecer la curación de las enfermedades del impulso, la *anormia*, aquellas en las que el impulso vital se anula o se adormece. Puede devolver el tono a las cuerdas y devolver el tono a las cuerdas y curar la línea melódica interiorizada tora que se niega a la expansión y también puede calmar las que se desafinan y las que se desbordan. Pero no se trata de la herida, sino de cansancio. (Tesla FM, 2020b)

Chantal Maillard destaca el valor terapéutico de la música ante la *anormia*⁶³, un concepto empleado por el filósofo francés Emile Durkheim. La anomía⁶⁴ hace referencia a un desorden neuropsicológico caracterizado por la dificultad para recordar los nombres de las cosas. Durkheim, en el libro *El suicidio* (1897), destaca que la ausencia de reglas supone un peligro para la propia supervivencia dado que, al no establecerse límites para el deseo, se corre el riesgo de desear la propia muerte. Por ello, la naturaleza humana requeriría de cierta autoridad que dispusiera limitaciones. Sin pretender situar el «abajo» en el régimen de lo enfermo, esta dimensión comparte con la anomía esa ausencia de «ley, orden y estructura». En este marco, tiene sentido proponer el empleo de la música para reequilibrar el organismo ante el impacto que puede suponer transitar el «abajo». Un tránsito que puede implicar el desmantelamiento de toda estructura. Incluida la de esa historia personal que sostiene al «yo».

La terapia musical de Michaux recuerda en cierto modo a la pócima musical de Yámblico⁶⁵, quien, en la misma órbita facultativa, otorgaba a la música un poder curativo sobre el alma. Los pitagóricos –según Aristoxeno⁶⁶– purificaban el cuerpo a través de la medicina. Y el alma mediante la música. A la armonía musical se le otorgaba un poder curativo, facilitaba la purificación de las pasiones ante una situación trágica: ayudaba a la *catarsis*. Esta relación entre armonía, alma y *catarsis* conforma la teoría del *ethos*, que explica el carácter ético y pedagógico de la música en la antigua Grecia. Esta teoría se fundamenta en la relación entre los diferentes estados de ánimo y el empleo de determinados modos musicales. El bálsamo musical de Michaux permitiría reequilibrar el organismo tras el tránsito rizomático por el «abajo».

⁶³ Derivación del término *anomia*.

⁶⁴ Del griego ἀνομία / anomía: prefijo ἀ- a- «ausencia de» y νόμος / nómos «ley, orden, estructura».

⁶⁵ Filósofo neopitagórico de la segunda mitad de siglo II a.C. y discípulo de Porfirio.

⁶⁶ Véase Phippe Hoffman: *Jamblique exégète du pythagoricien Archytas; trois originalités d'une doctrine du temps*, Eph 1980, pp. 307 y siguientes.

La pregunta *¿Todo lo que vibra es música?* pone el foco en esta dimensión, donde todo sistema es desmantelado. En este espacio ningún signo podría durar lo suficiente como para solidificar las fuerzas a las que apunta. «Todo lo que vibra» –en relación con la pregunta de la autora– excede los límites que puede abarcar el concepto «música»⁶⁷. El radio de acción musical se delimita tradicionalmente en un rango de frecuencias que oscila entre los 20Hz y los 20000Hz: la horquilla que el oído humano puede percibir. Pero incluso dentro de estos límites, no todos los sonidos se perciben como musicales. Como el sonido de un vómito o una defecación, por ejemplo. El músico Otto Von Schirach en el álbum *Pukology* empleó estos sonidos anti-musicales en la arquitectura de sus composiciones para cuestionar la percepción sobre lo considerado musical⁶⁸.

La música vibra, pero no todo lo que vibra puede considerarse ni música, ni musical. La música es un modo de construir un sentido cultural. Por un lado, que permita reforzar idearios y símbolos. Por otro, que facilite exaltar los valores de una comunidad. Transitar el «abajo» supone penetrar en la ausencia de todas esas leyes, órdenes y estructuras del *logos* «melódico». La música se convierte así en el contrapeso a recurrir cuando el exceso de rizoma desborda.

2. Marcas de oralidad

⁶⁷ La música no tiene por qué ser producto de una vibración, aunque desde un punto de vista físico existan ondas sonoras impacten en los tímpanos y activen toda una cadena de acontecimientos mecánicos y neuroquímicos. La explicación se debe a que el producto final de ese encadenamiento es una imagen mental interna a la que se denomina *tono*. Si cae un árbol en el bosque y no hay nadie allí para oírlo, ¿produce un sonido? La respuesta sería negativa porque el sonido es una imagen mental creada por el cerebro en respuesta a moléculas que vibran. No son la vibración de esas moléculas. Por ello, no habría tono a menos que se pudiera oír.

⁶⁸ El álbum *Pukology* de Otto Von Schirach es un claro ejemplo del cambio de paradigma que propone la música electrónica en la estética de la música. Javier Blázquez en el artículo «Textura-ritmo contra melodía-armonía», inserto en el volumen *Loops 1: una historia de la música electrónica*, define este paradigma como un movimiento en el que resulta más importante el proceso que la interpretación (Gómez & Morera, 2018, p. 20): «las vividas, cautivadoras texturas importan más que las notas que realmente se interpretan. Para los músicos educados tradicionalmente, los cambios de acordes y los intervalos armónicos que emplea la música electrónica pueden parecer trillados, facilones. Pero esta visión no entiende la cuestión: la verdadera función de estas sencillas improvisaciones y líneas melódicas es servir como recurso para mostrar timbres, texturas, colores». Consultar referencia número 2 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

Chantal Maillard propone el «gesto» para comunicar cuando el *logos* «melódico» es insuficiente. El «gesto» permitiría sintonizar con el haz de relaciones del «suceso»:

No se trata de prescindir de la función diferenciadora. Se trata de que la diferencia no sea sinónimo de inmovilidad y de identidad sino de que el sistema, que bien podría seguir siendo de relaciones, se establezca como estructura dinámica, mutable tanto en lo que respecta a la situación de sus puntos como al diseño de las trayectorias. Las relaciones son algo más que un roce de superficies. Desde una teoría que admita un a priori de constitución, las relaciones son un movimiento que, aun naciendo como proyección, no tiene inicio ni término, como tampoco tiene punto de partida (sujeto) ni de llegada o impacto (objeto). No debería hablarse de seres ni de entes, sino de *gesto*. El gesto sintoniza, abraza siempre; incluso cuando rechaza se une con lo anterior en un retroceso que no lo es en el tiempo, pero que conforma la ilusión temporal. El gesto abarca y embarca; no obliga: sugiere, invita. El gesto hace al medio y ninguno de los mal llamados entes se daría a ver como tal de no ser por el medio. (Maillard, 2017, p. 224)

El «gesto» funciona como una herramienta capaz de aprehender las trayectorias del «suceso». La gestualidad permite acompañar el cuerpo con el ritmo propio de «lo-que-hay». Esta mecánica facilitaría el «vibrar», dado que el movimiento corporal desplaza la acción del lenguaje-pensamiento. El «gesto» sitúa la percepción en lo corporal, en esos sentidos que recogen la información antes de que la razón analítica procese. En la escritura de Chantal Maillard el alcance del «gesto» se puede observar en las «marcas de oralidad».

Antonio Briz, en el manual *El Español coloquial en la conversación* (Briz, 2011, p. 26), señala estas marcas como una proyección de la lengua oral en el texto. Estas marcas se manifiestan a través de indicadores como flujos de información desorganizados, frases cortas, redundancias, interjecciones, onomatopeyas, cambios de estilo o usos incorrectos de conectores, etc. Estos elementos aparecen en la escritura de la autora. Los diarios y los escritos híbridos explotan este tipo de marcas. Aunque su uso no se limita a la prosa, sino que también se observa en su poesía. Sobre todo a través del empleo del encabalgamiento y las repeticiones, como se puede observar en *Hilos* o en *La tierra prometida*. También en cambios abruptos de registros, como puede observarse en *Matar a Platón*, *Cual menguando* o las escrituras híbridas de *La mujer de pie* o *La compasión difícil*.

Briz caracteriza la conversación coloquial por su espontaneidad, su escasa planificación y el horizonte de información compartido entre los interlocutores. En este sentido, la oralidad representa al mismo pensamiento en su proyectarse. La presencia de estas marcas en la escritura pone en valor la gestualidad del pensamiento, ese movimiento lábil del pensar que en cierto modo se solidifica al escribir. Las «marcas de oralidad» remiten en el texto a la gestualidad propia del cuerpo, pero también del pensamiento: ese zigzagueo propio de la reflexión. Estas marcas funcionan como huellas impresas en el texto que tratan de dar cuenta de esa dimensión supratextual, inherente al mismo acto de escribir. El «gesto» no solamente atañe al movimiento del cuerpo, sino también al del pensamiento. Este tipo de marcas funcionan como el reclamo de unos cuerpos hacia otros: marcas que señalan los lugares que el lector vendrá ocupar, acercando lo ajeno hacia lo propio. En *La razón estética* los matices, los aspavientos efímeros o las muecas dan cuenta de «lo que vamos siendo»; permitiendo «el reconocimiento con el otro»; y aprehendiendo inconscientemente la levedad de ese gran organismo compartido de la existencia:

La levedad del mundo se aprende en el gesto: aquella concordancia efímera, aquella huella transparente que la mirada deja al posarse, ese instante, ese tiempo conjunto al que llamamos suceso. (Maillard, 2017, p. 44)

Las «marcas de oralidad» proyectan la labilidad del propio pensar. Chantal Maillard visibiliza el carácter procesual del mismo pensar con este recurso, otorgándole presencia a los ritmos que interfieren la escritura. Tomando prestadas las palabras de David Olson, en *Cultura escrita y oralidad* (1995), podríamos decir que «en el ámbito de la oralidad, uno no puede bañarse dos veces en el mismo río» (p. 155). Olson introduce una distinción fundamental entre lo que un texto «quiere decir» y lo que «dice literalmente». Y destaca que la escritura está diseñada para anotar «lo que se dice», no «lo que se quiere decir». Las intenciones de los hablantes no quedan reflejadas, porque los distintos sistemas de transcripción no pueden representar la gran riqueza de matices y contextos de la oralidad. Las «marcas de oralidad» en la escritura de la autora, a pesar de esta insuficiencia, tratan de no perder de vista «lo que se quiere decir».

2.1 Suprasegmentos

Los elementos que conforman estas «marcas de oralidad» se constituyen en unidades suprasegmentales (el acento, la entonación, la transcripción, etc.). Elementos que pueden alcanzar un valor significativo más amplio que el de las propias palabras. El teórico del lenguaje Henri Meschonnic propone esta idea en el ensayo *La poética como crítica del sentido* (2007) para explicar la actividad significativa de aquellos signos sin articulación semántica:

El ritmo ya puede no ser más una sub-categoría de la forma. Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. Si el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso.

El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido. Lo “suprasegmental” de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras. [...]

Si el sujeto de la escritura es sujeto por la escritura, es el ritmo el que produce, transforma al sujeto, en la medida en que el sujeto emite un ritmo. Más cerca del valor que, de la significación, el ritmo instala una receptividad, un modo de tomar que se inserta a falta de la comprensión corriente, la del signo -la racionalidad de lo idéntico identificada a la razón. Impone la multiplicidad de las lógicas. (Meschonnic, 2007, pp. 59-69)

La actividad significativa de los suprasegmentos ofrece una multiplicidad de lógicas. Meschonnic otorga a estos signos un valor más significativo que el de las propias palabras: vehiculan un información que no puede visibilizarse en el texto escrito. Esta información es contextual, rodea a la enunciación y la gestualidad de quien habla. Las «marcas de oralidad» en la escritura de la autora se manifiestan a través de ciertos elementos suprasegmentales que buscan recuperar este valor. Elementos que suelen aparecer cuando el lenguaje-pensamiento es insuficiente para comunicar. Estas marcas se pueden observar en *La mujer de pie* cuando se hace referencia a lo «concreto». La dificultad que entraña comunicar este espacio conduce el discurso hacia el balbuceo.

En la escritura de la autora el «balbuceo» adviene cuando el pensamiento queda desprovisto de estrategias discursivas para expresar. Esta pérdida de dominio hace que el lenguaje se pose sobre la cuerda floja del pensamiento. En *Husos*, el «balbuceo» se manifiesta cuando la mente queda desprovista de una explicación lógica:

Intrusa de mi mundo y del ajeno, no hallo lugar para el descanso. La fe de los comienzos, no; el perdón, no. Solo el balbuceo, La salvación, no. Solo el balbuceo. Después del grito, el balbuceo. Asolada, el balbuceo.

Mis pasos doblándose hacia dentro. La mente desposeída de estrategias. Solo el balbuceo.

Dolor. Ni tan siquiera. Palabra 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 solo 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. (Maillard, 2006, p. 21)

El «balbuceo» simboliza la gestualidad del cuerpo ante el desbordamiento del *logos* «melódico». En el fragmento «Diez millones. Un número», la autora habla sobre el sometimiento que ejercen los humanos hacia los demás seres vivos del planeta. Esta situación hace sucumbir el discurso ante la incomprensión por la violencia que ejerce el hombre contra sí mismo y contra su entorno. El impacto de esta violencia se expresa en el texto a través de la caída de los signos que, como el entendimiento ante la barbarie, se precipitan hacia el vacío:

Diez millones.
Un número.
Un número tan sólo
para diez
millones
de casas incendiadas
de cuerpos mutilados
de gritos
silenciados

uno
a
uno
en boca que arde y
no entiende.

1
0

0
0
0

0
0
0

[...]

o he aquí que diez
millones de tigres
elefantes y ballenas
de aves [...] (Maillard, 2015b, p. 155)

La caída de los números desorganiza la disposición textual. Este recurso coloquializa la expresión, añadiendo ese valor supratextual al poema. Con ello, se otorga presencia al ritmo del propio lenguaje-pensamiento ante la imagen de la barbarie. El «balbuceo» en la escritura de Chantal Maillard se manifiesta como un «suprasegmento» para visibilizar la insuficiencia del lenguaje.

De un modo próximo, en el fragmento «Subvertir dice», la autora apela a la necesidad de un orden propio para comunicar la realidad. En el fragmento se cuestiona el lenguaje empleado, lo que genera una confrontación con el propio lenguaje-pensamiento. Este cuestionamiento se manifiesta a través de signos de interrogación diseminados por el poema. Las interrogaciones funcionan como recursos estéticos para poner en duda los conceptos empleados:

Subvertir dice
el territorio del *logos*. Un
nuevo aprendizaje
del mundo —¿mundo? — de

la realidad —¿? — de
la conciencia —¿? — de
eso —¿?

Basta. Dejémoslo así
por ahora. (Maillard, 2015b, p. 71)

Este recurso muestra la insuficiencia del orden «melódico» para comunicar el orden de la propia conciencia. Estos signos de interrogación aparecen como unidades suprasegmentales para intensificar el cuestionamiento del lenguaje-pensamiento. Estas unidades condicionan el ritmo del discurso.

Cuando la realidad sobrepasa la capacidad expresiva, la autora recurre a este tipo de estrategias. Ante el colapso de la semántica solo hay ritmo y silencio. La dimensión oral en la escritura de Maillard es de suma importancia. La autora dedica una sección específica de su página web para visibilizarla: «En voz propia»⁶⁹. En esta sección se puede su propia lectura de los poemas. Este hecho es indicador del valor de lo suprasegmental en su escritura, es decir, de aquello que excede el ámbito del texto escrito.

Desde el prisma de la comunicación oral del texto, se puede diferenciar entre dos tipos de lectura: la «sintagmática» y la «rítmica». El primero otorga mayor presencia al componente semántico, mientras que el segundo, a la cadencia. La diferenciación entre ambos modelos de lectura se halla en la tensión que ejerce el encabalgamiento entre métrica y sintaxis. La lectura «sintagmática» se caracteriza por el uso de pausas breves entre las distintas partes oracionales y pausas largas al final de las oraciones. Esta articulación otorga una menor relevancia a los elementos rítmicos propios de la métrica, tales como las pausas de los versos, los acentos e incluso la rima. En cambio, la lectura «rítmica» implica enfatizar el encabalgamiento para que destaquen los aspectos sonoros y la articulación métrica. Esta enfatización puede llegar a provocar la pérdida de sentido en algunas partes del poema. Esto puede forzar a que el oyente complete el sentido de las partes semánticamente difusas.

⁶⁹ En el siguiente enlace se puede acceder a esta sección de su página web: <https://tinyurl.com/59j5ru4j>

En la sección «En voz propia», las recitaciones de Chantal Maillard –si bien contienen elementos propios de la lectura «sintagmática»– están más varadas hacia el polo de la lectura «rítmica». En poemas como «El cansancio» –perteneciente a *Hilos*– o «Roto en la base» –extraído de *Cual menguando*– se puede advertir como la articulación rítmica genera un efecto de tensión que agrieta la pronunciación, intensificando el sentido a través de la cuestión sonora (Maillard, 2018a). Estos quiebros lingüísticos muestran el particular ritmo del pensamiento al comunicar. En ambos poemas, la cadencia rítmica queda interferida por espacios de silencio prolongados. Estas hendiduras en el mensaje abren paso a un silencio entendido en el sentido que apunta John Cage, como apertura al proceso continuo de la realidad, que nunca deja de emitir sonido. Un silencio que tan solo sería lingüístico, dado que en la naturaleza el silencio no existe: es una abstracción. Esto fue lo que demostró el compositor con el experimento de la cámara anecoica⁷⁰. La sonoridad del silencio tiene espacio en la web de la autora.

Los suprasegmentos son una solución expresiva para comunicar cuando el *logos* «melódico» se agota. Entonces la escritura se pone al servicio del cuerpo y del ritmo propio del lenguaje-pensamiento. La autora otorga valor al ritmo como organización del sentido. Si el ritmo es considerado como una organización de sentido, no puede entenderse como un valor distinto o yuxtapuesto al significado, sino como parte indisoluble de él. En la escritura de la autora el sentido se hace «en» y «por» todos los elementos del discurso. Esto se observa en los fragmentos de *Cual menguando* y en la sección web «En voz propia». La suprasegmentalidad

⁷⁰ Una cámara anecoica es un espacio diseñado para absorber las reflexiones que producen tanto las ondas acústicas como las electromagnéticas. Este tipo de salas se encuentra aislada ante cualquier tipo de onda del exterior. En 1951, el compositor accedió a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard para comprobar si era posible escuchar el silencio, pero lo que escuchó fueron dos sonidos, uno alto y uno bajo. Cuando describió estos sonidos al ingeniero responsable de la instalación, este le explicó que el alto provenía del propio sistema nervioso y que el bajo procedía de la circulación de la sangre. El sistema nervioso no emite sonido, por lo que se considera que lo que escuchó era producto de los acúfenos, un fenómeno perceptivo que consiste en notar sonidos o latidos en el oído, que no proceden de ninguna fuente externa. También conocido como «tinnitus». Independientemente del tipo de sonido, Cage había ido acudido a este espacio para escuchar el silencio total y no lo consiguió. De este modo pudo comprobar que el silencio solo es una abstracción, como señala en *Silencio: Conferencias y Escritos* (2002): «La sonoridad del silencio es el ruido de mi cuerpo que late en mi oído interno».

en la escritura de Chantal Maillard pone el acento en la pulsación propia del pensar y el la gestualidad que lo acompaña.

3. Entonar el canturreo

Los recursos suprasegmentales otorgan visibilidad al ritmo del discurso y sus silencios. Con ellos, se trata de dar cuenta de las relaciones entre el lenguaje-pensamiento y las circunstancias de la enunciación. Los suprasegmentos dotan a la escritura de cierto tono orgánico. Lacan en las lecciones del seminario 24⁷¹ se refiere al tono como un elemento fundamental para la poesía. Sobre el tono recae que el poema despierte o adormezca:

La naturaleza como toda noción que nos viene al espíritu, es una noción excesivamente vaga, a decir verdad, el, la contra-natura es más clara que lo natural. Los presocráticos, como se llama a eso, tenían una inclinación hacia la contranatura. Eso es todo lo que amerita que les atribuyamos la cultura. Hacía falta que fuesen dotados para forzar un poco el discurso... el decir imperativo del que hemos visto que adormece.

*(En un tono rápido, lapidario) ¿La verdad despierta o duerme? Eso depende del tono en que es dicha. La poesía dicha adormece y aprovecho para mostrar el truco que ha cogitado François Cheng, que se llama en realidad Cheng Tsi Chien (puso François cosa de, de absorberse en nuestra cultura) lo cual no le ha impedido sostener muy firmemente lo que dice y lo que dice es *L'écriture poétique chinoise*. Apareció en *Senil* y me gustaría que ustedes recogieran la semilla, recogieran la semilla si son psicoanalistas, el cual no es el caso de todo el mundo aquí. Si son psicoanalistas verán que esos *forzages* [forzages] por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa, otra cosa que el sentido. (Ruidos en los pasillos) Pues el sentido es lo que resuena con ayuda del significante. (Lacan, 2008, p. 168)*

La lectura «rítmica» en la escritura de Chantal Maillard puede leerse como un «forzage» con el que hacer sonar otra cosa que el sentido. Para ello, fuerza (o refuerza) el discurso a través de unidades suprasegmentales. La intención es visibilizar el tono que acompaña al discurso.

⁷¹ Insertas en el volumen *El fracaso del un-desliz es el amor* (1976-1977).

Lacan hace referencia al escritor François Cheng⁷² y su ensayo *La escritura poética china* (1977) para poner de relieve la idea de «vacío» característica de la estética oriental. En la poesía china, esta noción está íntimamente ligada al tono que articula el texto. La importancia estética del sonido en el pensamiento oriental se puede observar en los mismos términos con los que Chantal Maillard define al Tao: como el orden natural de la existencia. Un orden que escapa de las posibilidades expresivas del *logos*. Uno de los conceptos fundamentales del Tao es la noción de «soplo», que remite a una concepción sonora y orgánica del universo.

En el ensayo *Las venas del dragón* (2021), Maillard señala que en el imaginario chino no hay ningún espíritu distinto de la materia, sino uno solo (*qi*) que adopta en su corriente distintas formas (p. 22). Esta consideración guarda proximidad con el «soplo brahmánico», que en la cosmogonía védica origina y expande el universo. En ambas concepciones, la realidad es concebida como una respiración. En el Tao, este soplo primordial se engendra desde el vacío, dando como resultado el «Yin» y el «Yang»: las dos fuerzas fundamentales –opuestas y complementarias– que conforman la materia. El vacío funciona como la matriz que genera el universo. Una matriz que Maillard señala en su reflexión teórica a través del concepto «abismo-totalidad-vacío». El espacio sobre el que se traba la realidad fenoménica. La dimensión del «abajo» es un vía hacia este espacio de profunda oscuridad, operado por una red de conexiones analógicas co-creada:

Vista desde la superficie la oscuridad, allí, es absoluta. Zonas abisales, sí. Nada que ver con el abajo. Allí, el claroscuro. La superficie agujereada. Como un tamiz. Espeso. Calada, la mente. Su discurso también. Calado. Traspasado por imágenes a las que impulsan sensaciones. Conexión por similitud. Anamorfosis antes de ser analogía. El mundo funciona así, por similitud. Por asociación. «Mundo» es el nombre que le damos a la red de conexiones analógicas que creamos entre todos. (Maillard, 2019a, p. 144)

⁷² Lacan en el Seminario 24, remite a François Cheng (2016) y su texto *La escritura poética China*. Cheng es un escritor, semiólogo y calígrafo, nacido en Nankín, China, pero establecido en París desde los 19 años, es miembro de la academia francesa (sillón 34). Fue el maestro de Lacan respecto a aquellos temas que a este le interesaban sobre China. Cheng (2003) en su texto *Lacan y el pensamiento chino*, lleva a cabo un breve recorrido de aquellos textos, autores y principales conceptos que estudió con Lacan, durante sus encuentros.

Desde el «abajo» se sintoniza con la dimensión del «abismo-totalidad-vacío». Una suerte de tejido en el que se hilvana materia y pensamiento. Esta imaginaria es propia de la poesía china. François Cheng define el «vacío» en la poesía china como una malla a partir de la cual se tejen los alientos vitales del universo (Cheng, 2016, p. 68). Desde este marco, el vacío es considerado como una fuerza recursiva, en lugar de como algo vago o inexistente. El vacío constituye el territorio desde el que se operan las transformaciones de la materia.

En el libro oracular chino *I ching* (1200 a.C. aprox.)⁷³ la atención sobre esta malla implica acoger lo real. Esto es lo que hace el noble:

Sobre la montaña hay un lago: la imagen del influjo. Así, el noble, mediante su disposición acogedora, deja que los hombres vengan hacia él. (Literalmente: Así, el noble, mediante el vacío, acoge a los hombres.) (Wilhelm, 2017, p. 653)

En el *I ching* tanto la montaña, el lago como los hombres suponen proyecciones de un vacío proyectado desde distintos formatos. La disposición del sabio es acoger esas formas desde su propia esencia vacua. Un estado que es identificado con la plenitud del ser. El modelo de racionalidad estética busca despertar en el sujeto esta disposición propia del noble sabio.

Lacan señala el sentido como un elemento que taponar la capacidad para sintonizar con este influjo. En el seminario alude a la actividad de los poetas chinos porque estos hacen algo más que escribir cuando escriben. Sintonizan con esta disposición de plenitud para comunicar. Visto desde el imaginario sonoro de Maillard, aprehenden las resonancias del «estar-siendo» y las conducen hasta el poema. Lacan señala este algo más como la capacidad de modular con la realidad y entonar su «canturreo» en el poema:

El sentido es algo que taponar. Pero con ayuda de lo que se llama escritura poética, pueden ustedes tener la dimensión de lo que podría ser, de lo que podría ser la interpretación analítica. Es totalmente cierto que la escritura no es eso por lo cual la poesía, la resonancia del cuerpo se expresa. Es de todos modos totalmente sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura y que para nosotros lo que hace falta es que adoptemos la noción en la escritura china de lo que es la poesía, no es que toda poesía, hablo de la nuestra especialmente, que toda poesía sea tal como podamos imaginarla por la escritura • por la escritura poética china. Pero tal vez sentirán en ella

⁷³ Conocido también como *El libro de las mutaciones*.

alguna cosa, alguna cosa que sea otra... otra, que lo que hace que los poetas chinos no pueden hacer más que escribir. Hay algo que da el sentimiento de que ellos, de que ellos no están limitados allí «es que ellos canturrean», es que modulan (*voces y risas en los pasillos*) es que hay lo que François Cheng ha enunciado ante mí • a saber un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se cante, pues de la tonalidad a la modulación no hay más que un deslizamiento. (Lacan, 2008, p. 169)

El modelo poético de Chantal Maillard aspira a entonar este «canturreo». En *La baba del caracol* la concepción de la realidad se aproxima al paradigma de la poesía china. También la misión del poeta, que se convierte en una trayectoria más de la danza-materia. Pero no solo en su teoría se manifiesta esta intertextualidad, también en su práctica creativa. En el poemario *Medea*, el personaje se presenta como un ser vaciado de alma, una suerte de entidad fantasmagórica⁷⁴ que se desliza entre signos y significados, clamando por la «transparencia»:

Je suis un revenant.

He vuelto de la muerte.
De la nada enorme
el inmenso
vacío bajo el manto.

Je suis un revenant.

He vuelto transparente
fantasmal la palabra como un hilo
de saliva temblando entre los labios.
In-vertido el curso del habla. (Maillard, 2015b, p. 71)

La transparencia apunta hacia cierta neutralidad noemática. Medea se presenta como un personaje fantasmal y transparente ante los códigos morales, vaciado del cuerpo social heredado. Desde un punto de vista fenomenológico, el término *noema*⁷⁵ señala el acto de conciencia para referirse al objeto (Husserl, 2006, p. 90). Pero, en un sentido retórico, el *noema* también es una figura para expresar una cosa y hacer entender otra. Medea se presenta con una neutralidad propia de quien piensa estéticamente, de quien observa el vacío tras los signos.

⁷⁴ La oración «Je suis un revenant» significa «yo soy un fantasma».

⁷⁵ De la palabra griega νόημα que significa «pensamiento», o «lo que se piensa».

Chantal Maillard en su teoría poética emplea como horizonte este «canturreo». La intención es que el poeta no quede atrapado por la «melodía» de ese *logos* insuficiente para comunicar el vacío. Accionar la palabra desde esta neutralidad requiere invertir el curso del habla: desde la abstracción hacia lo singular. El poeta del «tercer movimiento» se sitúa en un espacio contiguo a la poesía china para reencontrarse con la forma original. El vacío del que «venimos» y al que «volveremos»:

Y ese vacío del *dao* que es «eficacia», fuerza productiva, es también la matriz que alberga todas las posibilidades. El abismo *-jaos* o *dao* (con nombre)- nos atrae y nos aterra a un tiempo porque es el espacio donde mora el germen de todo lo posible. Nos aterra porque intuimos, vagamente, que de allí venimos y allí volveremos; nos aterra porque, vagamente también, intuimos que en él perderemos el nombre, aquel que obtuvimos con el nacimiento y que la designamos repetitivamente fue señalándonos como individuo; nos aterra porque lo desconocido es siempre una amenaza contra lo ya constituido y bien asentado. (Maillard, 2017, p. 110)

«Entonar el canturreo» en la escritura implicaría sintonizar con ese vacío en el que habita el germen de todo lo posible. Un abismo aterrador que diluye toda estructura, ley y orden. Un espacio de pensamiento que supone toda una amenaza para el cuerpo social heredado. El poeta del tercer movimiento tiene la misión de pensar desde este espacio.

3.1. Desde el flujo

Escribir desde un tono próximo al canturreo de la poesía china requeriría que el poeta, como el sabio, acometa esa tarea por «aprender a no aprender» que se señala en el texto clásico chino *Dào Dé Jīng*⁷⁶:

El Sabio procura estar libre de deseos
no aprecia los bienes difíciles de adquirir
aprende a no aprender
vuelve sobre lo que la gente dejó atrás
así favorece el curso natural de las cosas
pero no se arriesga a actuar. (Soubllette, 1990, p. 196)

El sabio, sugiere Lao Tse, vuelve su mirada sobre lo que los hombres han dejado atrás con la codificación del lenguaje-pensamiento: el curso natural de las cosas. El peso de lo aprendido

⁷⁶ También conocido como *Tao Te Ching* o *Tao Te King*, cuya autoría se atribuye a Lao Tzu, (transliterado como Lao Tse, «Viejo Maestro»).

a través de la razón analítica condiciona la capacidad de la conciencia para sintonizar con este «flujo». La abstracción entorpecería vibrar en la misma frecuencia que el *qi* (氣): la energía vital que origina el universo en la cosmología china. El hecho de aprehender los alientos rítmicos de esta energía se convirtió, según François Cheng, en la regla de oro de la pintura china (Cheng, 2016, p. 187). El «no-obrar» del sabio es el ejercicio que facilita esta tarea.

La acción sin deseo representa la acción libre. La carencia de deseo excluye toda proyección personal, lo que favorecería sintonizar con el *qi*. El «no-obrar» supone descargar la historia personal para transformarse en el receptáculo de esta energía vital. Para la autora el gesto simboliza este «no-obrar». A través del gesto, la atención se desplaza de la mente al cuerpo; de lo analítico a lo sensible. El *qi* guarda proximidad con la fuerza realizadora del «suceso». Ambas, para ser aprehendidas, requieren salirse del régimen analítico y entrar en sintonía con el «estar-siendo». Un concepto que representa el curso natural de las cosas en su mismo devenir y transformación. Para ello, el sabio chino emplea la «no-acción». Maillard reivindica el gesto. También todo un modelo de pensamiento. La intención es la misma, captar el tiempo de ese suceder que desborda el reloj y la razón analítica:

Captar el suceso en nuestro tiempo, en el tiempo de los relojes como decía Husserl, es solidificar las fuerzas, determinarlas y distanciarse de ellas, objetuarlas y crear el sujeto; captar el suceso en el tiempo de cada una de las fuerzas a las que denominamos entes es verlas en su hacerse y hacerse con ellas. Captar el suceder mismo es salirse del tiempo. Estas dos últimas modalidades de la percepción requieren una modificación del propio ritmo que no es posible conseguir mediante la razón lógica; esto es tarea de la razón estética. [...]

En ese hacerse y deshacerse las figuras en la impermanencia de la mirada, el tacto o el oído, la substancialidad de los entes aparece como coincidencia de ritmo y duración: de tiempo. Podría suponerse que esta coincidencia es lo que haría «visible» un ente para otro; más aún, es lo que le daría carácter de ente, pues lo ente se define por su consistencia, es decir, por el hecho de que consiste en (algo) para mí. La visibilidad procura la consistencia: los límites y el sentido de organismo; en la visibilidad se cumple la finalidad interna como entelequia (ἐντελέχεια): «lo que se mantiene en su fin».

Pero en el acto de aprehensión de lo visible el cometido de la razón estética termina, cediendo el turno a la razón lógica, diferenciadora y relacional. (Maillard, 2017, p. 23)

El «suceso» –como el *qi*– requiere que los sentidos coincidan en ritmo y duración con ese hacerse y deshacerse del «suceder». Sin atender a una finalidad concreta. Para ello, se debe «aprender a no aprender», como sugiere el sabio chino. En la escritura de la autora el gesto es el mecanismo para alinearse con ese «flujo» que escapa de los relojes. La atención sobre el cuerpo es lo que permite sintonizar con su ritmo. El término «ritmo» puede definirse como un modo de alternar movimientos en un intervalo de tiempo, conformando una línea aritmética de altibajos. Meschonnic propone que la poesía aborde el mundo desde este valor arcaico del ritmo: como dispositivo para otorgar forma al caos. Volver al significado arcaico de lo rítmico supone poner el foco en el fluir de las «cosas-siendo».

Etimológicamente, el término «ritmo» (ῥυθμός) remite al verbo (ῥεῖν) «fluir». Un sentido opuesto a lo pautado o «melódico», en referencia a la interpretación que hace Maillard del *logos*. En su origen, la noción «ritmo» indicaba la forma efímera de algo inestable: más próximo al objeto procesual de la estética oriental, que al objeto especular de la filosofía griega. La raíz del verbo *rhéin* (fluir) está acompañada del sufijo *-(th)mós*, que significa «modo de hacer». En sus orígenes, el término «ritmo» no solo apuntaba a un modelo de realidad dinámica, observada en un momento particular, sino también a la realidad en su dinamismo. Esta acepción guarda proximidad con el modelo de realidad procesual que describe la estética oriental. Chantal Maillard apela al ritmo en su escritura como herramienta para «fluir» con el «curso natural de las cosas».

En la estética oriental, la realidad es percibida como un ritmo fluido, en constante mutación. Un movimiento sometido a fuerzas que se interfieren, proyectando la materia con diversas intensidades. La tarea del artista y del sabio es visibilizar este movimiento, comunicar ese modo de hacerse y deshacerse con las «cosas-siendo». Esta concepción rítmica de la realidad encierra paralelismos con la visión del mundo de los pensadores presocráticos. En particular con la visión de Heráclito, para quien el universo no tendría permanencia, sino que se hallaría en un constante proceso de flujo. Esta concepción del universo se puede remontar hasta los escritos homéricos, donde los hijos del océano –padre de los dioses– son considerados vástagos del flujo y del movimiento. La «cosmografía sonora» intertextúa con estas

concepciones al considerar el mundo como una suerte de continuo de fuerzas impermanentes que aparecen y desaparecen. Aprender el ritmo de estas fuerzas se convierte en la clave para ingresar en la temporalidad del «suceder».

El modelo de racionalidad estética se construye a partir de esta concepción de la realidad. De hecho, Chantal Maillard diferencia su modelo de racionalidad del modelo de la razón poética de María Zambrano a través del ritmo. En *La razón estética* la atención al ritmo es lo que permite volver a danzar con la materia, esto es, acompañarse con el «suceso» y vibrar en su unísono:

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, además de asistir, vuelve a configurar, contribuye al ensamblaje. Mientras en la primera la mirada se mantiene al margen, en los lindes del Claro, observando, «theorizando», 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 ellos 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: Yo *el que ve*, soy diferente de aquello que veo aun cuando definiendo que los objetos son el resultado de la eferescencia natural de aquella razón que *me* constituye. (Maillard, 2017, p. 244)

Mientras que la razón poética zambraniana asistiría al «suceder» teorizándolo desde el linde del claro, la razón estética se alinearía con las trayectorias del «suceso». Así, se situaría dentro de los «claros del bosque»⁷⁷. Esta pérdida en la oscuridad del bosque se proyecta en la escritura creativa de Maillard con metáforas como el «abajo» y con recursos formales como los suprasegmentos. Una razón estética puesta al servicio de la escritura creativa podría generar unos efectos próximos al *sprung rhythm*. Gerard Manley Hopkins acuñó este concepto para describir un formato de escritura irregular, basado en la conversación y la atención al ritmo (Stanford, 1978, p. 82). En esta técnica el gesto espontáneo funciona como

⁷⁷ La metáfora del bosque – inspirada en la filosofía de Ortega y Gasset y de Heidegger – expresa la función de aquello que se manifiesta, pero que no da cuenta de lo que se está manifestando. Para María Zambrano, la verdad es interior, corresponde al descubrimiento que el hombre realiza de su propio ser, acontecimiento que solo ocurre en el «claro del bosque». El objetivo de la filosofía zambraniana estriba en percibir lo que se oculta tras el desconocimiento de sí mismo en el que vive el sujeto: «los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen» (Zambrano, 1993, p. 14)

la palanca de acción para la escritura. En la teoría poética de la autora, la atención al ritmo y al gesto es lo que permite al poeta tener algo que decir.

4. La escritura al dictado

En *La baba del caracol* Maillard propone un modelo de escritura dictada, que atienda a la escucha para reemplazar el universo sensorial de la imagen. La intención es entregar la escritura a ese soplo del universo para comunicar algo más que el «yo» y su historia:

Tal vez sea cuestión de elegir otro contexto, otro universo sensorial. Reemplazar los mapas visuales (cosas, lugares, etcétera) por mapas auditivos, por ejemplo. Recordemos, en Grecia, la noción «musical» del hacer poético, el poeta «inspirado» actuando al dictado... La inspiración es una recepción. El poeta recibe algo y lo transmite. Recibe oyendo. Previo al oír, hay una escucha. La escucha es lo que le permite al poeta tener algo que decir. ¿Qué tipo de escucha es esta? ¿Un respirar, tal vez? (Maillard, 2014b, p. 39)

Este modelo de escritura al «dictado» requiere de una figura en la línea del poeta chino, pero también en la órbita del poeta oracular griego. Un poeta considerado como un ser «entusiasmado», poseído por una presencia. Desde este paradigma, el poeta era concebido como un «médium», cuya escritura fluía al ritmo de un dictado. Un canturreo que se presentaba al oído como un soplo divino. El poema es el continente de esta inspiración que permitía sintonizar con los dioses. Para ello, el aquietamiento es una condición fundamental, una aptitud «ascética». En línea con esa capacidad de «no-obrar» del maestro oriental. Ejercitarse en la observación –señala Maillard en *Las venas del dragón*– implica cierto método, cierta *ascesis*: «un camino ascético no es otra cosa que un método que incluye una serie de ejercicios»⁷⁸ (Maillard, 2021b, p. 18). La escritura al «dictado» puede considerarse como un método para acercarse al mundo desde la aptitud del sabio «entusiasmado».

El poeta oracular y el sabio chino comparten esta capacidad de atemperarse, de reducir su tiempo para sintonizar con el flujo. Chantal Maillard distingue entre dos modelos de poeta: el «entusiasmado», vigente en países como India o como Siria, donde el poeta seguiría

⁷⁸ La palabra griega *methodos* está compuesta de *meta*: ‘por medio de’ y de *hodos*: ‘camino’.

conservando esa aura de los seres elegidos. Y el «creador», considerado un artesano de la palabra. La autora sitúa la divergencia entre ambos modelos en el alcance del verbo «criar» en el lenguaje de los pueblos monoteístas. En la Grecia clásica, el término «criar» no existía con ese cariz de «producción» que comienza a arraigar en occidente durante la Época Moderna. A partir de este periodo, la figura del poeta cobraría fuerza como un artesano de la palabra, como un técnico del lenguaje. Alejándose así de esa órbita «entusiasmada» e «inspirada» que confería al poeta un estatus como mediador. De este modo, el poema se desprendía de su condición como receptáculo divino para transformarse en un «producto», manufacturado con palabras. Una elaboración artesana que muestra la técnica del poeta.

A través del marco del «dictado», la autora pretende recuperar la poesía como un medio para sintonizar con el flujo rítmico del universo. Una imagen que tiene como subtexto el soplo brahmánico, el misterio del Tao y el dictado de los dioses griegos. A través de este imaginario se busca recuperar cierta disposición «entusiasmada» para el poeta, con la que aprehender esa danza de la materia. La atención al ritmo es una herramienta esencial para confluir con el «pulso-latido» del universo. Para ello, el poeta tan solo debía de aquietarse lo suficiente como para abrir la mano y que el poema advenga —como se señala en *La baba del caracol* (Maillard, 2014b, p. 13)—. De este modo, la escritura dejaría de requerir de un sujeto que elabore para, en cambio, requerir de una figura que no-obre.

La escritura al «dictado» constituye un marco de expresión para comunicar alejado de ese «fantasma» que combate Medea. Esta tentativa puede observarse como el resultado de cierto proceso de «reificación» en la escritura. Un proceso que se fundamenta en la búsqueda de un nuevo paradigma, mediante el cual recodificar la realidad:

Todo salto en la historia, todo nuevo paradigma es una nueva codificación o «realización» del suceder, y ello supone la aparición de nuevas zonas de oscuridad. Comprender, presentar el universo de una determinada manera significa trazar contornos, «reificar», destacar ciertas «cosas», o las relaciones que guardan estas cosas entre sí. Y destacar significa también trazar sobre un fondo. (Maillard, 2017, p. 174)

En este proceso de reificación planean de fondo las figuras del poeta oracular griego y del artista oriental. Ambos influyen en la teoría poética de la autora como horizontes desde los que escribir. En este nuevo paradigma, la acción poética tiene como misión visibilizar esa oscuridad del «abismo-totalidad-vacío». El poeta tiene el rol de actuar como un mediador libre de deseo. Y el poema habría de convertirse en el receptáculo de ese «dictado» que sopla el universo.

4.1 La palabra soplada

Jacques Derrida y Hélène Cixous, en una entrevista conjunta en la revista *Magazine Littéraire* (2004), señalan el alcance de la «palabra soplada» de Antonin Artaud en sus escrituras. Una suerte de palabra nómada que porta a la escritura una colección de voces ajenas:

Cixous: en esa bivalencia de lo soplado: una palabra soplada/dada por alguien a otro y una palabra robada, arrebatada. Los dos dejamos que la palabra tome su vuelo: ese soltar el habla como se suelta un pájaro o un soplo, dejar partir algo que hará una travesía. Coreografilósofo, corifeo, corazón, obligas al texto a bailar, valsar, incluso rapear a merced de tu pensamiento supremamente preciso e improvisado. Un volar de textos. Me parece más bien un canto, una música. ¿De dónde me viene? Me guían hermosas voces antiguas, ¿las de mis padres? (Armel, 2004, p. 23)

La «palabra soplada» representa un modelo de escritura al «dictado», donde el texto es sugerido por «alguien-otro». En este marco, la palabra se transforma en un pájaro: en ese «volar de textos» que toma tierra en la propia escritura para emprender el vuelo. Esta «palabra soplada» guarda cierta relación con lo expresado por Artaud en las cartas a Jacques Rivière, donde habla de una «experiencia de desposeimiento».

Artaud envió algunos poemas a la revista *Nouvelle Revue Française*, cuyo director –Jacques Rivière– declinó. El poeta trató entonces de explicar la formulación de esos poemas, considerados no aptos para su publicación. El poeta explicaba que sus escritos eran el resultado de la intercesión con un espíritu. El aliento cósmico de este «alguien-otro» no portaba palabras «densas y diligentes», sino «palabras larvarias y temblorosas» que se apoderaban de la propia expresión:

Poseen raíces vivas, raíces de angustia que tocan el corazón de la vida; pero no poseen el desconcierto de la vida, ni se siente en ellas el aliento cósmico de un alma conmovida en sus bases. Son de un espíritu que no debe de haber pensado en su debilidad; [...]

Y ahora suponga usted que siento físicamente el paso de esa voluntad, que me sacude con una electricidad imprevista y súbita, con una repetida electricidad. Suponga que cada uno de mis instantes pensados sea en ciertos días sacudido por tales profundos tornados y que nada afuera traiciona. Y dígame si una obra literaria cualquiera es compatible con semejantes estados. ¿Qué cerebro lo resistiría? ¿Qué personalidad dejaría de disolverse en ella? [...]

Esas obras arriesgadas que suelen parecerle a usted el fruto de un espíritu que no se encuentra todavía en posesión de sí mismo, y que acaso nunca lo estará, quién sabe qué cerebro ocultan, qué poder de vida, qué fiebre pensante, que solo las circunstancias han reducido. (Artaud, 1976, p. 60)

Durante la elaboración de estos poemas se producía una suplantación del pensamiento, una expropiación de la propia voz. Esta es la denominada «experiencia de desposeimiento» a la que me refería en el primer capítulo. Esta coyuntura acabó suscitando el interés de Rivière: más que por los poemas mismos, por la experiencia que describía Artaud. Estos poemas declinados e «indignos» de ser publicados, adquieren interés por el relato de esta vivencia, de ese «soplo» que sacude «eléctricamente» la escritura. Esta «experiencia de desposeimiento» se apropia de la expresión del poeta, que es relegado a un segundo plano. De este modo, pasa ser un mediador entre lo dictado y el papel.

Derrida, en el libro *La escritura y la diferencia* (1967), acuña esta experiencia como la «parole soufflée» (Derrida, 1989, p. 233). Un concepto construido sobre la ambigüedad del término «soufflée», que en francés remite tanto a una palabra dictada como confiscada. La escritura al «dictado» participa de esta experiencia «soufflée» que acontece durante el proceso de escritura. Una palabra que, por un lado, sugiere la materia prima del texto y, por el otro, sacude la presencia del «yo». Cixous destaca el valor musical de esta experiencia, que se presenta como un canto, un formato próximo a ese «canturreo» del poeta chino. La «palabra soplada» baila e incluso rapea a merced de la propia voluntad, como sugiere la autora.

El modelo de escritura al «dictado» que propone Chantal Maillard está en línea con la «experiencia de desposeimiento» de Artaud y con la «palabra soplada» de Derrida y Cixous. En ambos paradigmas, la palabra es deudora de ese «algo más» que recorre el mismo acto de escribir. El «desposeimiento», la «confiscación» y la «no-acción» dan cuenta de un «yo» que que tant solo media. Un «yo» que cataliza un ritmo tan ajeno como propio: el de todas esas voces que interfieren la escritura y la historia personal. La mediación se convierte en una herramienta para desrealziar los límites entre ese «alguien-otro» y «uno-mismo». La cuestión identitaria queda interferida por unas voces, que bien podrían ser la de los padres, como sugiere Cixous, o las del «abajo», como apunta Maillard. En la escritura de la autora estas voces remotas quedan atrapadas en el subsuelo de la conciencia, dando cuenta de que la identidad tan solo es un haz de resonancias, de fragmentos compuestos por miles de rebufos:

No hay nadie dentro de mí. Dentro del mí, en verdad, no hay nadie.

Solo una voluntad queriendo perseverar en cada uno de sus fragmentos. Un organismo latiendo con millares de voces. Reverberaciones del gran latido, el pulso-universo.

Y entre cada una de esas voces, como estelas luminiscentes, su resonancia. [...]

Nunca propio, el sentir del que compadece. Resonancia tan solo. Recuperando voces antiguas que quedaron atrapa das en el subsuelo de la conciencia. (Maillard, 2019a, pp. 113-155)

En la escritura al «dictado» y en «la palabra soplada» no queda nadie dentro del «yo»: este es diluido en el vacío. En estos modelos de escritura, el sujeto lastra su identidad para convertirse en una suerte de mediador «entusiasmado».

4.2 La animalización

Para accionar la escritura al «dictado», se requeriría de un nivel de atención próximo al de los animales. El objetivo sería predisponer el cuerpo para que trabaje a través del instinto. En *La baba del caracol*, la conducta predatoria de los felinos es sugerida como el estado adecuado para accionar el gesto y aprehender intuitivamente a ese «alguien-otro» tras el «dictado»:

El hecho es que cuanto mayor sea el nivel de atención, más se dilata el tiempo. ¿No será que el gato se anticipa porque tiene más tiempo para el gesto? ¿No será que lo que nosotros llamamos acierto, para él es simplemente el aprendizaje del ritmo, de otro ritmo, del ritmo del otro?

El poema requiere ese tipo de atención. El que escribe es un felino al acecho. La trayectoria es la presa. El poema es el gesto.

Y en el gesto, el ritmo. Ritmo que forma sentido, sentido que, pre-verbalmente, es una dirección, una inclinación del organismo a seguir una pauta, una traza, un gesto del espíritu o del hálito—. Expiración. (Maillard, 2014b, p. 39)

En *La razón estética*, Chantal Maillard señalaba la necesidad de modificar el propio ritmo para abrir los canales perceptivos, entumecidos por la razón analítica (Maillard, 2017, p. 28). La misión entonces era crear un marco de pensamiento que posibilitase otra sensibilidad. En *La baba del caracol*, la aplicación de estos preceptos a la acción poética da como resultado el marco teórico de la escritura al «dictado». Una experiencia próxima a ese «desposeimiento» que señala Artaud y que Derrida describe a través de la «parole soufflée». En esta experiencia, el cuerpo actuaría como un elemento mediador entre lo soplado por ese «alguien-otro» y las circunstancias inmediatas del poema. En esta mediación, el aprendizaje del ritmo del «otro» se convierte en una tarea capital.

El nivel de atención del felino que se convoca para aprehender el dictado cristaliza en el concepto de «acompañamiento». La aptitud rítmica que permite aprehender el movimiento ajeno. Esta capacidad es la que habilita al poeta para acechar la «presa-trayectoria» y conducirla hasta el poema, como un animal de cacería. La escucha constituye el canal perceptivo más adecuado para seguir las huellas sonoras de esta presa. Para ello, sería necesario atender a esas razones auditivas del cazador primitivo. El alcance de lo animal en la escritura de la autora ha sido analizado por Ana Hidalgo en la tesis doctoral *Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard* (Hidalgo, 2016). Pero las vinculaciones entre la figura del animal y la dimensión de lo sonoro no se han señalado.

En la investigación, lo animal se vincula con el carácter ético en la reflexión teórica de la autora: con la atención que presta al presente histórico, con su crítica al capitalismo, con su

compromiso en torno al pensamiento ecologista o con el uso performativo del lenguaje (Hidalgo, 2016, p. 489). Pero en *La baba del caracol*, la conciencia animal funciona como un catalizador para relacionarse con el «suceso». La «animalización» de la conciencia se convierte en un requisito indispensable para adentrarse en el flujo. La escritura al «dictado» requiere de cierta animalización para sintonizar con lo que vibra. Esto favorecería el uso del instinto, entendido como esa conducta que permite adaptarse al medio, en lugar de cambiarlo.

La «animalización» no solamente tiene un alcance ético, sino que balancea el peso «melódico» de la razón analítica. La «teriantropía»⁷⁹ permitiría al poeta confluir con ese «común al que todos pertenecemos», ese «organismo sin principios, ni fin, ni límites» que sopla el poema. Desde el plano de la creación poética, esta transformación funciona como una estrategia para posibilitar ese otro modo de ver y de utilizar la razón. En *La baba del caracol*, el pájaro simboliza esa figura «entusiasmada» capaz de mediar con el flujo:

Lo que bebe el pájaro es ese flujo, esa corriente, antes de ser habla, antes de ser gesto.

En la brecha.

En la brecha, una abertura. ¿Hacia dónde? ¿Hacia qué? Fuera. ¿Qué es el fuera?

El fuera es lo común, lo que a todos pertenece, lo animal. El fuera es la inocencia. La de todos. Porque en el fuera no hay yo, no hay alguien. (Maillard, 2014b, p. 61)

La escritura «dictada» requiere de un poeta que se alimente de esa corriente que bebe el pájaro, antes de ser palabra. La «animalización» busca transgredir el propio cerco y penetrar en esa brecha desde la que bebe el pájaro. Para beber con el pájaro. Para beber cómo el pájaro: fuera del «fuera», del «yo» y del «alguien».

4.3 La pareidolia

⁷⁹ La teriantropía remite a la habilidad ficticia de cambiar de forma humana a animal –y viceversa–. El término alude a la consideración de que el sujeto posea –en su totalidad o en parte– alma o espíritu «no-humana». Deriva del nombre «teriántropo» –que significa «parte hombre y parte bestia», – y proviene del griego *therion* (θηριον) –«animal salvaje» o «bestia»– y *anthrōpos* (ανθρωπος) –que significa «hombre». Estas figuras una larga trayectoria en la mitología.

En su teoría poética, Chantal Maillard alude a la fórmula «yo soy otro» de Arthur Rimbaud. Una alusión que permite amplificar el impacto de la animalización en la acción poética. La teriantropía es lo que permite sintonizar con ese «otro-yo» capaz de beber con el pájaro. Para Rimbaud, lo poético era aquello que portaba ese «otro-yo»:

«Yo es otro», escribía Rimbaud...

«Lo poético, digámoslo, sería aquello que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y al dictado». El dictado... ¿Quién dicta? El otro. ¿Qué otro? «Un poema, yo no lo firmo jamás. El otro es el que firma. El yo tan solo está cuando aparece ese deseo: aprender de memoria».

El otro. El otro que soy cuando no me soy. Eso que sabe más allá del mí. Porque el mí se construye; el otro no. ¿Que es lo que el otro sabe? ¿Qué es lo que cela, lo que recela su presencia? (Maillard, 2014b, p. 16)

Rimbaud acuñó en *Cartas de vidente* (1871) la fórmula «yo soy otro» como axioma para señalar que la comprensión del mundo solo es posible cuando se asume una visión ajena a la propia. Por ello, para transitar lo desconocido el poeta debía convertirse, a través del desorden de los sentidos, en un vidente:

Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme «vidente»: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. (Rimbaud, 1995, p. 180).

Este vidente podría ubicarse en la misma brecha donde bebe el pájaro. Chantal Maillard emplea este axioma como subtexto para señalar la necesidad de convulsionar los sentidos. Solo de este modo, se podría transitar una sensibilidad distinta a la que proporciona la razón lógica. La animalización favorecería desplazar el orden habitual de los sentidos y emplear otra lógica para la escritura.

En la teoría poética de Chantal Maillard, la «no-acción» del sabio se convierte en una habilidad indispensable para no entorpecer al vidente. En este sentido, la escritura habría de

accionarse desde una suerte de «wuwei» (無為): el arte de la «no-acción». Un modo de actuar que implicaría dejar que las cosas vayan por su camino, que los acontecimientos se desenvuelvan libremente, sin intervenir ni pretender actuar sobre ellos en beneficio propio. En última instancia, esto significaría no coaccionar, como señala la autora en *Las venas del dragón*. Chantal Maillard se refiere al principio taoísta del «wuwei» como un método de «des-conocimiento». Una técnica para desaprender lo sabido y fluir libre de obstáculos:

Wuwei es la fuerza de la nada-de-ser, fuerza pura, pues no se restringe a los límites de un ente. *Wu* es la fuerza plena del Todo, pero sola mente descansa en quienes han sabido vaciarse de sí mismos, aquellos que entonces son también *wu*: vacío. Aquel que así «no-actúa», no deja entonces nada por hacer y conquista el mundo [*Tao Te Ching*, XX (LVD)]. Por ello dice Chuang Tzu (XXIII, 14) que mientras las pasiones, los estados de ánimo y los impulsos no agitan el corazón, este, permaneciendo estable, permite que reine la calma, y cuando hay calma hay claridad, y si hay claridad hay vacío, y si hay vacío no hay acción, y la inacción no deja nada por hacer. La verdadera Acción es la del *Tao*, y esta ha de producirse independientemente del deseo. *Wuwei* significa en realidad no interferir la acción del *Te*: la virtud o virtualidad del *Tao*. (Maillard, 1995, p. 39)

La acción espontánea es concebida como una actitud de reposo, previa a la abstracción analítica. En este sentido, el «wuwei» puede considerarse como uno de los principios básicos para accionar la escritura al «dictado», dado que permitiría interferir esa cadena lógica de «conocimiento-juicio-intención». Para el diálogo y el aprendizaje de ese «otro» que firma el poema, se requiere de un poeta que –como el sabio– vuelva a desandar el camino aprendido. La poesía consistiría en lograr la simplicidad y la ignorancia de un niño.

El principio del «wuwei» sugiere actuar en el mundo sin forzarlo, acompasándose al fluir de esa corriente que bebe el pájaro. Sin tratar de encauzarla. El axioma «yo soy otro» asume implícitamente la disolución de la propia voluntad («deberíamos decir me piensan», señala Rimbaud), a la vez que implica desarreglar los sentidos en relación con lo aprendido. Esta ecuación daría como resultado la posibilidad de considerar la «pareidolia»⁸⁰ como manifestación múltiple de ese «yo-otro». La pareidolia alude al fenómeno psicológico que permite reconocer patrones significativos en información aleatoria. Esta se produce cuando,

⁸⁰ Ver la referencia número 14 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

por ejemplo, se observa un enchufe y se tiene la sensación de percibir una cara sonriendo; o cuando al escuchar un idioma desconocido se tiene la impresión de apreciar mensajes reconocibles. Este fenómeno se conoce como «ley de continuidad» y permite al ser humano percibir elementos continuos, aunque estén interrumpidos entre sí. Esto se produce porque el cerebro busca continuamente patrones entre los estímulos percibidos. Para ajustar esos patrones agrupa los estímulos en una misma dirección. Este mecanismo es un procesamiento subcortical que se desencadena inconscientemente.

Ese «yo es otro» se puede considerar como una manifestación pareidólica. El «otro» puede ser cualquier «cosa-siendo», ya que en última instancia ese «otro» es una extensión del «gran analogous». Esa «conciencia-organismo» colectiva al que todos pertenecemos: sin fin, ni límites, ni «yo». Para aprehender los distintos ritmos de este organismo, el poeta ha de ser capaz de interpretar esas presencias sumergidas entre los signos convencionales. La animalización y el principio del «wuwei» funcionan como estrategias para desarreglar los sentidos. La intención es convertir al poeta en ese vidente capaz de dialogar con ese «yo-otro».

5. El modelo del advenimiento

La escritura al «dictado» constituye uno de los principales engranajes teóricos del modelo del «advenimiento». El tercer paradigma que Chantal Maillard describe en la teoría poética de *La baba del caracol*. En el ensayo, la autora diferencia entre tres paradigmas distintos de escritura: el modelo por «descubrimiento», el modelo por «construcción» y un tercero al que no da nombre de forma intencionada⁸¹. Cada uno de estos paradigmas se fundamenta en la forma que el artista tiene de relacionarse con la realidad. En este último paradigma, el poeta se relaciona con un modelo de realidad inestable y fluida, irreductible a parámetros fijos:

⁸¹ Esto es lo que dice: «propongo que consideremos tres modalidades de relación que son, a su vez, tres modelos teóricos: el de descubrimiento y revelación, el de construcción, y un tercero que dejaré sin nombre, invitándole a usted a que se lo ponga» (Maillard, 2014b, p. 12).

Según el tercer enfoque, por el contrario, lo que llamamos la realidad sería inestable, moviente y, a pesar de sus constantes (que permiten a la ciencia elaborar patrones teóricos), irreductible a parámetros fijos. Hablaríamos de sucesos ahí donde se habla de realidad veríamos trayectorias ahí donde creíamos ver objetos y sujetos. La noción de ritmo reemplazaría a las de materia y forma (lo que sucede, sucede con un ritmo). Hablaríamos de resonancia. Y de escucha. ¿Y el poeta? El poeta no habría ningún ruido. Abre la mano tan solo, para el poema. (Maillard, 2014b, p. 13)

En este modelo, la realidad es entendida de un modo acústico. Los nombres son reemplazados por pautas rítmicas y los objetos por resonancias. En este paradigma, la dualidad sujeto-objeto se superpondría sinfónicamente, al modo de esas trayectorias vibrátiles que configuran el «suceso». Este enfoque sobre la realidad participa del universo sonoro oriental, en contraposición al universo visual occidental.

El poeta del tercer movimiento se adentra en una dimensión cercana al «abajo», circunscrita a lo inabarcable: «quien se sitúa en el abajo permanece esencialmente vinculado a lo que ocurre y lo que ocurre es, en esa dimensión, infinito, inabarcable» (Maillard, 2015c, p. 158). En este territorio, los resortes del «yo» se unisonizan con ese «yo-otro» que dicta desde el flujo. En esta dimensión, el poeta tan solo abriría la mano para que el poema advenga. La poesía es entendida como un gesto capaz de sintonizar con lo que se sitúa al otro lado de la brecha. El poema es el resultado del acompasamiento del yo-animal con la danza-materia. En este marco, la escritura dejaría de ser un acto voluntario del poeta, que sumiría el deseo en el «wuwei». Este tercer paradigma es opuesto al modelo por «descubrimiento» y por «construcción»

En estos dos últimos paradigmas, la figura del poeta se sitúa fuera de la realidad descrita, como un observador ajeno a las circunstancias. Estos poetas se situarían en los lindes del claro del bosque, observando y teorizando. En ambos enfoques, la realidad es concebida como un fenómeno manejable por el lenguaje. En el modelo por «descubrimiento», el poeta afronta la realidad mediante una actitud que la autora vincula con el realismo filosófico:

En el primero de ellos, el de descubrimiento, puede inscribirse dentro de lo que en filosofía se denomina «realismo». Una actitud realista es la que entiende que la realidad está dada y que lo que el ser humano puede hacer es descubrirla, en la medida de sus

capacidades. El poeta, aquí, es un mediador; a él le toca revelarla. (Maillard, 2014b, p. 13)

El poeta que se representa en este paradigma corresponde a la figura de un mediador, pero no en el sentido de la mediación «entusiasmada» del poeta oracular griego. Todo lo contrario. En este modelo, el poeta no actúa como un vector de tránsito, sino de destino: sobre él recae el peso de «desvelar» la realidad; de revelarla. El mediador oracular, en cambio, funciona como un vector de tránsito. A él no le toca «revelar», sino «transponer» en un sentido musical: llevar el dictado desde una tonalidad a otra: desde los dioses hacia los mortales. El poeta del «descubrimiento», en cambio, actuaría como un dios: «revelando». Lo que media es su voluntad sobre la realidad. En este paradigma, el poema es el producto del «descubrimiento» del poeta. La escritura es concebida como el resultado de sus aptitudes literarias.

En el modelo por «construcción», el poeta circunda la realidad partiendo de una premisa opuesta al modelo por «descubrimiento»: la realidad no está dada, sino que ha de ser construida. El poeta es concebido como un arquitecto o un científico, cuya función es cartografiar la realidad a través del análisis técnico de datos:

Así que, como cualquier idealista filosófico, el constructivista necesita entender a los individuos como sujetos activos cuyo cerebro no sea un sistema tan solo receptivo, sino operante, el artista, aquí, es un arquitecto, o un tejedor. También es un científico. Le compete proponer nuevos patrones. (Maillard, 2014b, p. 13)

Desde este enfoque, el poema se convierte en la tesis tras el análisis del poeta: el poema es la conclusión. La diferencia entre ambos enfoques remite a cuestiones que tienen que ver con las aptitudes y las actitudes del poeta. En el modelo del «descubrimiento», el poema se constituye como un reflejo de la pericia creativa del poeta, mientras que en el modelo por «construcción» el poema funciona como el resultado de una metodología técnica. En ambos enfoques, la labor del poeta se sitúa fuera de la realidad que se «descubre» o «construye». Chantal Maillard considera que, a través de estas estrategias, el poeta se propone a sí mismo como objeto poético:

En ambos casos, tanto sí se descubre como si se construye, la realidad es algo estable, y está fuera; tanto si el poeta la recibe como si el artista la construye, no forman parte de ella, ni siquiera cuando hablan en primera persona, proponiéndose a sí mismos como objeto. (Maillard, 2014b, p. 13)

El tercer paradigma trata de distanciarse de esta intención. Aquí el poeta no intervendría como centro gravitacional del poema, sino como una trayectoria más en la trama sonora del universo. Esto es una intención, más que una tarea factible. Al menos, si tenemos en cuenta la reflexión que años atrás escribió Maillard en *La sabiduría como estética*. En el texto argumenta que la naturaleza transformativa del universo no puede ser expresada a través de una estructura gramatical sin acabar proponiéndose, quien escribe, como esa naturaleza:

Mostrar expresivamente la naturaleza transformativa del universo difícilmente puede hacerse con una estructura gramatical en la que las únicas estructuras móviles sean los verbos, los cuales nunca se refieren a sí mismos, sino que son simples apéndices de los entes, ellos sí, inamovibles, perdurables. Ellos, los «substantes», actúan, sí, pero no por propia naturaleza, sino por delegación verbal. (Maillard, 1995, p. 63)

En este tercer paradigma, el poema se concibe como una muestra de la naturaleza transformativa del «suceso». El poema es el resultado de la aprehensión de ese instante en el que las diferencias se anulan y lo concreto se proyecta en su singularidad. Un instante en el que cobra presencia ese organismo compartido en el que todos vibramos, la «conciencia-organismo» colectiva:

Hay veces en las que algo de esa realidad de la que formamos parte, con todo aquello que nos rodea, nos atraviesa y sabemos que hemos tocado la fibra más íntima, aquella justamente en la que vibra al unísono lo que vemos, lo que hay, lo que percibimos y lo que somos. Un instante en el que las diferencias se anulan, en el que si veo una puerta a medio abrir entiendo profundamente que todo-lo-que hay en ese instante es esa puerta a medio abrir y que la puerta a medio abrir es presencia que me abarca, pues de mí no hay, en ese instante, sino la percepción de esa puerta a medio abrir. Decir entonces «la puerta a medio abrir» es decirlo todo; añadir algo no haría sino enturbiar la vivencia para su transmisión. (Maillard, 2014b, p. 99)

Lo poético se convierte en una fibra sonora que solo el poeta aquietado, inspirado y acompañado, puede hacer sonar. De este modo, no cabría considerar el poema como el resultado de una aptitud o de una actitud, sino como una resonancia más del latido-pulso del universo. En este marco, no cabría representación allí donde el objeto se entiende como un proceso compartido. El poema en este paradigma tiene como cometido comunicar este

proceso: ni «descubrir», ni «construir», sino tan solo materializar en el texto «lo-que-hay». La acción poética se acerca al modo de obrar del artista oriental, quien tiene la misión de presentar el objeto artístico, en lugar de definirlo:

El arte chino, y el oriental en general: trata de expresar los objetos como partes aislados, más bien trata de expresar la relación existente entre estos objetos y la energía o espíritu que los conforma —que forma conjuntamente—. Consecuentemente, no le interesa tanto al artista «representar» el objeto como «presentarlo». No cabe representación alguna allí donde el objeto entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante. (Maillard, 1995, p. 16)

El poema proyecta la anatomía del instante, dado que este proceso compartido nunca cesa en su actividad. El poema es concebido como una puerta medio entornada. Nunca se cerraría porque siempre se escribe desde el mismo poema, desde el mismo instante: el presente. Todo poema supondría una continuidad de sí mismo desde distintas perspectivas. *Matar a Platón* podría observarse como un ejemplo de esta escritura que busca proyectar las múltiples capas de un mismo acontecimiento.

La retórica acústica del tercer movimiento orbita alrededor del universo sonoro oriental. Propongo nombrar a este paradigma como modelo del «advenimiento», en relación a los postulados de *La razón estética* que cristalizan en su teoría poética. Esta nomenclatura tiene una doble fundamentación basada, por un lado, en el prototipo de realidad del poeta y, por otro, en el proyecto de visibilización de *La razón estética*. Un proyecto que trata de dar cuenta de una realidad irreductible a parámetros fijos, que se manifiesta como un ritmo que «adviene»:

En cambio, si el *suceso* se entiende como conjunción de núcleos efímeros en el gran entramado, el individuo pasa a ser la frágil consistencia de un instante. Como las notas de una sinfonía. Su realidad: sonidos que apenas producidos desaparecen, su constancia: el intervalo. La resonancia trazaré los hilos de la red y permitirá las intersecciones: nuevos núcleos: nuevos lugares de aparición: de «consistencia»: de visibilidad.

Sucedir no significa acaecer. El suceso no implica la caída, ni tampoco la muerte entendida como decaimiento porque tampoco debe entenderse la vida como elevación. En todo caso hablemos de advenimiento: «venir-a» es un movimiento que no supone

la verticalidad, sino más bien el deslizamiento: desplazamiento en superficie, la superficie como ámbito de aparición, un ámbito que no está dado de antemano, sino que se constituye según ritmo, en el proyecto de visibilidad. Que los seres suceden significa que advienen construyéndose en las múltiples trayectorias que convergen en los núcleos. (Maillard, 2017, p. 44)

En este tercer modelo, el proyecto de visibilización de *La razón estética* se transforma en un modo de hacer poesía. Los postulados y conceptos de su reflexión teórica se transfieren a su teoría poética. El modelo del «advenimiento» puede considerarse como el resultado de la aplicación de los parámetros epistemológicos de la racionalidad estética a la creación literaria. Sobre la poesía recae la misión de comunicar ese nuevo modo de ver y de sentir que Chantal Maillard reclama. En este sentido, se puede entender este tercer paradigma poético como una propuesta para la práctica de la razón estética.

5.1 Entregar el cuerpo

El modelo del «advenimiento» se diferencia de los paradigmas por «descubrimiento» y por «construcción» en su intención de desplazar al «yo» como eje de escritura. El objetivo es situar en el centro el «suceso». En este enfoque lo relevante es «lo-que-hay», lo que interviene durante ese «estar-siendo» del poeta con el latido-pulso del universo. La entrega del «yo» invita a desplazar la razón analítica como instrumento para procesar la realidad. Una entrega que busca la transformación del poeta en ese «yo soy otro» a través del empleo de otra lógica, como la del animal. Una estrategia para que la razón no fagocite las formas de conocimiento inmediato. El modelo del «advenimiento» constituye una propuesta para transitar esa inteligencia vestigial que se reivindica en *¿Es posible un mundo sin violencia?:*

Hemos primado la razón, su capacidad de discurso y de análisis, por encima de cualquier otro tipo de inteligencia y la hemos ejercitado hasta el punto de dejar bajo ella se atrofiasen las formas de conocimiento inmediato, esas que ponen a todo animal en relación con la vida de su hábitat y le previenen de cualquier comportamiento que pudiese atentar contra el equilibrio del sistema del que depende. A esa inteligencia anterior se le llamó «instinto» y se la despreció, privándonos así de una herramienta indispensable.

El animal humano, el último en llegar, el más inadaptado. Pobre criatura que, incapaz de entender otro lenguaje que el suyo, tuvo que convertir a este en distintivo de una superioridad que solo posee en cuanto a grado de estupidez, de ignorancia, de violencia y capacidad destructiva. (Maillard, 2018b, p. 91)

En este modelo, la acción poética se desmarca de esa violencia ejercida por la razón hacia la heterodoxia. La palabra dictada, animalizada y pareidólica del «advenimiento» también tiene una dimensión ética: el respeto y la tolerancia por la diferencia. Este paradigma invita desordenar los sentidos para invertir el análisis por el instinto. La escucha se convierte en un herramienta indispensable para desatropiar esas formas de conocimiento de lo inmediato. Para ello, el poeta debe entregar el cuerpo a las múltiples trayectorias sonoras, infrasónicas y ultrasónicas, que se superponen sinfónicamente en el «suceso».

Un infrasonido hace referencia a los sonidos no audibles por el oído humano. Su límite frecuencial ronda aproximadamente los dieciséis hertzios. Estas ondas se forman, por ejemplo, al lanzar una piedra sobre un estanque. Los círculos concéntricos se propagan a través de la fuerza vibratoria del infrasonido que genera el impacto de la piedra. Chantal Maillard emplea esta imagen para ilustrar el poder de la sugerencia en *La baba del caracol*:

A diferenciar de la palabra en su uso coloquial, la palabra poética tiene, decía Anandavardhana, la facultad de sugerir. La sugerencia poética se asemeja las ondas que se propagan concéntricamente en la superficie cuando una piedra cae en un estanque, o las que se transmiten por el aire después de que el badajo haya golpeado el bronce de una campana. Cuanto mayor sea el radio desde el lugar del impacto al de la percepción, tanto mayor será el espacio que abarque la resonancia y mayor, por tanto, el poder de sugerencia. La resonancia no ha de ser entendida aquí tan solo como connotación, es decir, como ampliación de la significación por sugerencia analógica, sino también y sobre todo como la capacidad de modificar anímicamente al receptor. (Maillard, 2014b, p. 101)

En el modelo del «advenimiento», el cuerpo del poeta se entrega como un receptáculo al «suceso». La intención es servir como depósito ante el impacto de sus trayectorias, lo que constituye la materialidad del poema. Un infrasonido tan solo se puede percibir con el cuerpo. Este tipo de sonidos se producen de forma natural: los causa el viento, las corrientes de aire y otras condiciones meteorológicas. También la oscilación vibratoria de los propios órganos vitales. Esta tipología de sonido fue la que John Cage experimentó en la cámara anecoica.

Pero el poeta no solo entrega el cuerpo al impacto de lo infrasónico, sino que también se movería a través del ultrasonido propio de la resonancia. El umbral frecuencial del

ultrasonido, a diferencia del infrasonido, excede el límite audible del ser humano. Especies como los erizos emplean este tipo de ondas, a modo de radar, para desplazarse por el territorio. Para ello, emiten señales que rebotan contra los objetos circundantes. De este modo, crean un mapeado del entorno. Esta capacidad se conoce como «ecolocalización». El animal poemático que describe Derrida a través de la metáfora del erizo se mueve según este principio. Solo se abre cuando nadie se acerca, cuando no detecta obstáculos. Así es como surge el poema. También en el modelo del «advenimiento». El territorio por el cual se desplaza este erizo poemático responde al modelo de realidad irreductible de este paradigma. El animal, como el poeta, transita un espacio dinámico, que cambia a cada paso. Por ello, el mapa que generan no puede ser estático. Esto se puede explicar a través de la «ecolocalización», donde las distancias entre los objetos varían como consecuencia del propio movimiento. Las distancias varían porque uno se mueve. Este movimiento cambia constantemente el mapa. Por ello, este erizo es definido como un «ser-ahí». Un ahí que siempre es distinto, como se señala en *La mujer de pie*:

Para Derrida, el erizo es la imagen de la lógica coherente de romanticismo, la que propone la definición de la obra de arte como totalidad orgánica. Él nos habla de otro erizo: un ser poemático, en absoluto poiético, ajeno a la obra y a cualquier tipo de construcción. Sustraer el poema a su *poiein*, evitar su manejo, hacer justicia a la experiencia en la que poema tiene lugar antes de su puesta en obra, de eso se trata. Ninguna realidad totalizante: otra lógica. El poema ni es obra, ni es poesía, ni es verdad; ni siquiera puede decir, escribe Derrida. Al contrario que la obra, protegido por coherencia interna de cualquier movimiento exterior; el poema es simplemente un ser-ahí, una pequeña cosa expuesta en la autovía, ante el peligro (los focos de un vehículo, los ojos, el juicio), a punto de ser atropellada, se ovilla. Un ser humilde, a ras de tierra, ofrecido. Una cría retráctil, temerosa y ciega que, solo a veces, nos ofrece tímidamente su presencia cuando, a oscuras, se siente cobijada. Entonces, levanta su pequeño hocico y nos deja mirar aquellas dos perlas negras, abismales.

El poeta del «advenimiento» convoca esta capacidad propia del erizo para transitar el mundo. La importancia de la exposición al infrasonido y del ultrasonido como estrategias de escritura tiene la finalidad de desatrofiar esa inteligencia vestigial y primitiva fagocitada por la razón analítica. A través de la entrega del cuerpo se busca vaciar al «yo» y transformarlo en el receptáculo de esas múltiples trayectorias que se superponen en el «suceso».

Los modelos por «descubrimiento» y por «construcción», en contraposición, pueden leerse como una proyección de esa pobre criatura incapaz de entender otro lenguaje más que el suyo. El poeta del «advenimiento» estaría llamado a convertirse en el mediador que conecta el latido-pulso del universo con la escritura.

5.2 Recuperar el cuerpo

Pero que Chantal Maillard configure un modelo de poeta en su teoría, no quiere decir que lo lleva a la práctica en su poesía. O, al menos, no en sentido estricto. Si bien es cierto que muchos de los postulados de *La razón estética* y de *La baba del caracol* son tratados de forma creativa en los poemarios. Aunque el tratamiento de estos postulados se aleja un tanto de la órbita del «advenimiento». En este sentido, parece que la autora también tope con esa piedra que denuncia que se encuentran muchas de las propuestas teóricas de la posmodernidad: el estar varadas hacia el polo de una excesiva teorización en cuanto a modelos o formas de relacionarse con la realidad. En lugar de mostrar esos modelos en su ejecución. *Matar a Platón*, *Hilos* y *La tierra prometida* se podrían considerar dos de los poemarios más cercanos al modelo del «advenimiento».

En *Matar a Platón*, la realidad se presenta de una manera sinfónica. Las distintas escenas se superponen, las unas a las otras, como ritmos interferidos. Estas escenas son proyectadas como las trayectorias singulares del accidente de tráfico. El «suceso» del poemario. El formato sinfónico de escritura que se emplea para ordenar el material textual, de manera simultánea y circular, genera un cierto extrañamiento⁸² durante la lectura. Este efecto se equilibra a través de del recurso de los subtítulos, cuyo relato es lineal. El tratamiento superpuesto de las imágenes responde a esa intención, propia del poeta oriental, por mostrar «lo-que-hay» en su mismo proceso de realización. En los poemas hay un tratamiento en crudo de la información. A diferencia de los subtítulos, que seleccionan las trayectorias del

⁸² Con el concepto «extrañamiento» hago referencia al proceso que consiste en volver extraño lo conocido, que busca deshacerse de los automatismos y reenfocar la mirada sobre el entorno cotidiano. Este término fue acuñado por Viktor Shklovski en el texto «El arte como artificio», quien expone que la cotidianidad hace que se «pierda la frescura de nuestra percepción de los objetos», haciendo de todo algo automatizado.

accidente para sintetizar un relato. Uno de los múltiples posibles. Este tratamiento puede observarse en los cambios abruptos entre la descripción de una escena y la reflexión teórica (poema 8 y 9), en el empleo de numerosas estructuras sintácticas paralelas (poema 10) o en las intervenciones metanarrativas (poema 14), que juegan a diluir la frontera entre la realidad del texto y la realidad del lector. O, mejor dicho, un «lecto-espectador», ya que es tratado como un personaje más en el poemario: como otro espectador del atropello.

En *Hilos*, la realidad que se describe no está tanto situada en un plano externo, donde pueden coincidir las miradas del lector, de los personajes y de quien escribe, sino en un plano interno. En el funcionamiento de los propios procesos cognitivos. El tratamiento de estos procesos también está en línea con el tratamiento en crudo de la información. Una aptitud propia de la poesía del «advenimiento», cuyo poeta tan solo habría de abrir la mano para el poema. El contenido y la forma de los versos en *Hilos* se presentan de un modo proteiforme. Un recurso que recuerda a la técnica narrativa del flujo de consciencia⁸³. Un procedimiento que también genera cierto efecto de extrañamiento. El contenido de la consciencia parece volcarse sin apenas procesamiento sobre la escritura, a través de la escucha del propio cuerpo. La atención al gesto potencia este efecto de crudeza y espontaneidad en la escritura. Esta espontaneidad también se puede observar en el texto *Escribir*⁸⁴ a través de las «marcas de oralidad».

En *La tierra prometida* también aparece otra característica propia del «advenimiento»: la escritura fluida. Esto se puede observar en el empleo no-lógico de la gramática. Esta estrategia de escritura pone el foco en el ritmo del discurso. Para ello, se sacrifica esa pauta «melódica» del *logos*. La intención es que la conciencia fluya libre de obstáculos, una

⁸³ Este método de narración describe los acontecimientos como si fueran la corriente de pensamientos de los personajes. El término fue acuñado inicialmente por el psicólogo William James en su investigación *The Principles of Psychology* (1890): «[...] no es nada unido; fluye. Un 'río' o una 'corriente' son las metáforas por las cuales se describe de forma más natural. Al hablar de esto más adelante, llamémoslo la corriente de pensamiento, conciencia o vida subjetiva». Este formato de escritura está marcado formalmente por una narrativa irregular que imita la «no-linealidad» del flujo de pensamientos, lo que lleva al empleo de una escritura desorganizada, con frases que pueden ser ilógicas y líneas de narración incompletas, al estilo del *Ulises* (1920) de James Joyce.

⁸⁴ Texto situado en el mismo poemario de *Matar a Platón*.

facultad propia de la racionalidad estética. La gramática lleva el peso de la individualidad y su deseo de permanencia. También en su teoría poética. Para Maillard el pensamiento capaz de concebir ontológicamente el resultado de un error gramatical convierte al mismo en un ente fructífero. Todas estas técnicas pueden enmarcarse en la práctica del «advenimiento».

Pero esta originalidad en la escritura de la autora se solidifica con el paso de los poemarios. Ese cuerpo que se entrega a otra lógica, en cierto modo, se acaba recuperando. La crudeza en el tratamiento de la información, la cuestión de la escucha o el empleo de distintas lógicas pueden considerarse características de la escritura del «advenimiento». Un modo de hacer poesía que no habría de reducirse a parámetros fijos: para seguir respondiendo a ese modelo de realidad volátil en la que se sitúa el poeta. Pero la escritura de la autora acaba acotándose a unos parámetros que se fijan con el paso del tiempo. Acaba operando una estructura que se manifiesta como marca de estilo. Resulta lógico que estos primeros poemarios se puedan considerar próximos al paradigma del «advenimiento», porque aún estas marcas no se habían consolidado en la escritura. Con estas marcas de estilo me refiero a los desdoblamientos, las intertextualidades o las hibridaciones. Desde *Matar a Platón* hasta la actualidad se puede decir que la escritura de Chantal Maillard sigue un patrón. Algo que chocaría con la práctica de una poética como la del «advenimiento».

Esta fijeza se puede ya observar, por ejemplo, en *La herida en la lengua*, donde los versos guardan una proximidad en forma y contenido muy próxima a *Hilos*. También en la maquetación, con esos escasos dibujos que sirven de apoyatura al texto. En *Cual menguando* opera una estructura similar. El texto se divide en secciones, de un modo similar al poemario *La herida en la lengua*. Por un lado, están los poemas, por otro, las piezas. Además en *Cual menguando* se rescata a Cual para hacerlo hablar desde distintos géneros. Una estrategia que también está presente en su último poemario hasta la fecha, *Medea*. Este personaje ya aparece en *La compasión difícil* entablando conversación con LA MUJER. Otro personaje extraído del libro *La mujer de pie*, y cuyo antecedente puede rastrearse en *La herida en la lengua*. En esa mujer que en el poema «Canción de cuna» sostenía «de pie contra su pecho» al hijo que acabaría quitándose la vida (p. 55).

Todas estas operaciones forjan una marca de estilo que torna previsible la escritura, que la dota de un cuerpo propio e identificable. Un cuerpo que si bien en los primeros poemarios aún no estaba definido, acaba cobrando una morfología muy concreta al cabo de los años. Esto no quiere decir que la autora no participe de la misma teoría que elabora, sobre todo en un primer estadio de su producción poética. Pero no permite tampoco situar su poesía como paradigma del modelo de poesía que teoriza. Reflexión teórica y práctica creativa se cruzan, pero no se puede considerar que discurren paralelas.

SEGUNDO BLOQUE. Diálogos

CAPÍTULO 3

Disonancia

1. Zonas de tensión

Los parámetros de la «cosmografía sonora» de Chantal Maillard remiten al modelo de realidad irreductible propia de la poesía del «advenimiento». Este modelo cosmográfico contrasta con la cosmología armónica, pautada y regular de la «música de las esferas». Esta teoría de origen pitagórico se fundamenta en la idea de una coherencia macrocósmica regida según proporciones musicales y numéricas armoniosas. Walter Burkert⁸⁵, en el libro *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (1974), describe la «música de las esferas» como un sistema que emplea la uniformidad del tono musical para explicar el universo como un fenómeno estable:

Una imagen muy famosa e impresionante, que une las disciplinas de la música y la astronomía, es la de la *música de las esferas*. Aristóteles e indirectamente Platón⁸⁶, lo atestiguan como una doctrina de los pitagóricos, quienes interpretaron a las sirenas de la mitología como las creadoras de esta música cósmica con el sistema Filolaico. Es difícil relacionar los diez cuerpos celestes giratorios con la música. Se cree que la fuente de toda la idea es más bien la asociación de la antigua y proverbial lira de siete cuerdas con la posterior idea, pero no menos conocida, de que los planetas son siete. Se cita con razón la naturaleza general de la teoría musical pitagórica: la coherencia del número y el sonido. Los intervalos armónicos corresponden a relaciones armónicas de distancia y velocidad; y dado que un tono musical —a diferencia de un mero ruido— implica un movimiento uniforme, se puede inferir de todo esto un sistema astronómico pitagórico, en el que los planetas, los siete de ellos, conocidos desde hace mucho tiempo, giran alrededor de la tierra en movimientos uniformes, a varias distancias entre sí. (Burkert, 1974, p. 185)

Esta teoría cosmológica emplea el ámbito musical para explicar la uniformidad de los movimientos astronómicos. En ella se privilegia lo tonalmente armónico frente al ruido. Un fenómeno acústico con mayor inestabilidad que el tono. La imaginería de la «cosmografía sonora» bascula más hacia este polo inestable del ruido, que hacia la uniformidad del tono. John Cage argumenta en sus escritos que los ruidos no requieren de la abstracción para ser comprendidos, tan solo una escucha atenta porque su forma de onda no posee un correlato tonalmente especular. La fórmula «la música, ya no» manifiesta el compromiso de la autora

⁸⁵ Antiguo profesor de cultura clásica de la Universidad de Zúrich.

⁸⁶ La teoría de la armonía de las esferas de los pitagóricos está documentada en textos antiguos desde Platón (*La República*, 530d y 617b; *Critón*, 405c) y sobre todo Aristóteles (Tratado del cielo, 290b12). Esta teoría continuó ejerciendo influencia hasta el final del Renacimiento.

por alejarse de lo especular y armónico. Para ello, opta por transitar la disonancia como actitud y técnica de escritura.

Chantal Maillard busca invertir la armonía de ese macrocosmos musical de las esferas por un microcosmos propio. La intención es visibilizar toda la materia excluida del frío e intencionado cálculo. Otorgarle presencia a este microcosmos es parte del proyecto de visibilización de *La razón estética* (Maillard, 2017, p. 44). En este marco, la escritura se convierte en una herramienta para explorar lo disonante, o como se sugiere en *Bélgica*: lo que rodea «la agria pestilencia de lo humano». En el diario, la autora reflexiona acerca de aquello que merece convertirse en tema de escritura. Esta cuestión bascula entre la consonancia que representa la «música de las esferas» o la dimensión más disonante del ser humano:

¿Qué merece ser escrito? ¿La pasión que embarga los cuerpos, sus impulsos, sus arrebatos? ¿El lamentable intento de comprender los mal llamados “mecanismos de la naturaleza”? ¿El es forzado cálculo de las esferas? ¿La heroica resistencia de quienes se aferran a la vida a pesar del dolor, la decrepitud, el daño que infligimos a otro, a pesar de la agria pestilencia de lo humano? (Maillard, 2015c, p. 182)

Ante esta tesitura, Chantal Maillard se decanta por la disonancia. Para la autora «la orina del héroe se ha secado» (Maillard, 2007, p. 187). Un héroe que representa la metafísica y los grandes relatos uniformadores. La disonancia funciona como un mecanismo para indagar, de un modo nietzscheano, detrás de la máscara de toda gran narrativa. La uniformidad de la esfera dejaría fuera del cálculo esa agria pestilencia inherente al ser humano. A través del concepto «disonancia» se puede establecer un diálogo cruzado entre la escritura de Chantal Maillard, el ámbito de la música y la psicología.

En música, la disonancia alude al fenómeno que se produce cuando dos intervalos unísonos generan una sensación de inestabilidad. La disonancia es considerada un choque armónico. En el contexto de la armonía tonal, este choque se reorienta mediante la resolución: la conducción desde la disonancia (el sonido inestable) hacia la consonancia (el sonido más estable). La resolución permite rebajar la tensión psicoacústica que se produce con la

disonancia. El diálogo entre secciones consonantes y disonantes genera excitación en el oído, por lo que se explota como técnica de composición.

A través de la resolución, la disonancia es concebida como una zona de paso. A lo largo de la historia de la música occidental, la definición de los intervalos disonantes ha variado, aunque la cuarta aumentada (el tritono), o la segunda menor, han mantenido su estatus como movimientos a evitar a lo largo de los siglos. Al menos hasta que Arnold Schönberg emancipara la disonancia de su consideración como zona de paso⁸⁷. Esto supuso otorgar entidad propia a la disonancia como paradigma musical, en contraste con la armonía temperada.

En un sentido próximo, el campo de la psicología emplea la disonancia como «zona de tensión». Aunque desde un enfoque que la sita en cierto régimen de lo enfermo. La separación múltiple de la voz, implícita en el prefijo *dis-*, es tratada como si lo heterogéneo fuera algo punible en términos psicológicos. Algo que atenta contra la unicidad del sujeto. El psicólogo Leon Festinger se inspiró en el ámbito de la música para dar nombre a la teoría de la disonancia cognitiva⁸⁸. En ella se hace referencia a la tensión que experimentan los individuos cuando sus creencias o actitudes entran en conflicto con lo que hacen. Esta experiencia favorece que, ante las contradicciones, se articulen nuevas vías de acción. La «experiencia de choque» permite articular otro modo de pensar.

⁸⁷ Arnold Schönberg (1874-1951) es el abanderado de esta revolución estética. Influidor por las corrientes románticas tardías, su música empieza a alejarse del sistema tonal a partir de 1908 (Cuarteto de cuerda nº 2). Schönberg experimentó para alejarse de la jerarquía, hasta entonces imperante en la música occidental, basada en el sistema tonal mayor-menor. El compositor pretendía lograr un lenguaje en el que todos los sonidos y las relaciones entre todos ellos, los intervalos, tuvieran la misma importancia, independientemente de su función tonal. Este período compositivo es el que se denomina como atonalidad libre. Schönberg rechazó el término atonalidad para referirse a esta nueva relación, dado que los sonidos seguían teniendo relaciones tonales, pero de equivalente importancia, por lo que defendió el término «pantonalidad» o «politonalidad». Aun así, acabó imponiéndose la denominación de música atonal.

⁸⁸ Desarrollada en la obra *Theory of Cognitive Dissonance* (1957). Esta teoría supuso un hito en el campo del campo de la psicología social y continúa vigente hoy en día.

La reflexión de Chantal Maillard acerca de lo que merece ser escrito pone el foco en esta «experiencia de choque» desde la escritura. El personaje de Medea actúa como anfitrión para visibilizar este conflicto. Maillard reescribe el mito para cuestionar las miradas institucionalizadas y los propios códigos morales. La reescritura pone de relieve la condición de Medea como víctima y verdugo: condición de la que «todas participamos» (Maillard, 2019a, p. 161). El personaje propone penetrar en la tiniebla de la armonía moral heredada para mostrar las contradicciones propias del ser humano.

En el fragmento 27 del poemario, Medea exhorta al lector a penetrar en las regiones oscuras del «abajo», donde los cálculos se pierden y la armonía social heredada se desfonda. Desde esta «zona de tensión» habla el personaje:

«¿Cómo comprenderéis al que comete el crimen / si no os sentís capaz de cometerlo?
/ Si os prohibís la entrada a las regiones más oscuras / y os creéis inmunes a sus
extravíos. Desde / el territorio iluminado en el que os acomodáis, / ¿cómo
comprenderéis al que habita las tinieblas?

Si queréis conocerme acercaos:/ contemplad lo que sois. Oíd/ la multitud de voces que
os habitan/ desde el principio de los tiempos.

¡Escuchadlas! (Maillard, 2020a, p. 79)

La comprensión de las tinieblas supone integrar la disonancia como modo de pensar, esa multitud de voces que nos habitan. En el poemario la experiencia de choque se produce con el cuerpo social heredado. Esta confrontación busca una revolución interna. El discurso de Medea está en línea con esa molestia necesaria que se postula en *¿Es posible un mundo sin violencia?* para pasar a la acción:

Nada me gustaría más que lograr herir aquí la sensibilidad del lector, aunque fuese mínimamente. Me conformaría incluso con molestar un poco. La molestia es lo que nos hace detenernos en el camino, quitarnos el zapato y sacudirlo para eliminar la piedra. Un momento de detención es a veces suficiente para que alguien levante la cabeza, mire a su alrededor y descubra que paisaje es mucho más ancho que el fragmento de horizonte en el que fijamos la vista al caminar. (Maillard, 2018b, p. 7)

La molestia es el elemento necesario para volver a resituar la mirada. La «experiencia de choque» se postula como vehículo de esa molestia que logre herir la sensibilidad. El objetivo es desautomatizar la mirada social.

En el prólogo a la segunda edición de *La razón estética*, la autora redobla su compromiso con esta experiencia al distanciarse de lo que denomina como «ideología del progreso». La autora ya no se siente identificada con los discursos que consideran necesario salvaguardar la civilización humana. Una ideología de la que participan sus primeros textos teóricos:

La razón estética es un libro ciertamente optimista, demasiado optimista para como entiendo las cosas ahora. A día de hoy no creo que sea posible ni necesario salvar el mundo, la especie humana o, menos aún, nuestra cultura o nuestra «civilización». En la época que coincide con la redacción de este libro, aún tenía ganas de cambiar el mundo. «La autocomplacencia en la desgracia es un acto de cobardía», escribía en el epílogo. Hoy replicaría a eso que cobardía y valentía forman parte de un discurso que pertenece a la ideología de progreso que ha sustentado el tipo de economía agresiva que nos caracteriza desde los inicios [...]

Dicho esto, me queda por añadir que, si hoy volviese a escribir acerca de estos temas, sin duda lo haría de otra manera, con otro lenguaje o, al menos, con otros conceptos y otro estilo. (Maillard, 2017, p. 10)

A través de esta declaración simbólica, Chantal Maillard se distancia de la moral occidental. En la reflexión de *¿Es posible un mundo sin violencia?* se busca herir la sensibilidad y causar esa molestia que movilice al lector. En el poemario se cuestiona el cuerpo social heredado. Con todo, en su última escritura, reflexión teórica y creación se ponen al servicio de la disonancia.

1.1 El contrapunto

En la inauguración del «Aula de Poesía Ateneo/Universidad de Sevilla» del curso 2019/20 Chantal Maillard hace referencia a una anécdota que ilustra su compromiso por habitar esas tinieblas desde las que habla Medea. Durante su discurso, la autora apunta a una supuesta censura por parte de medios de comunicación como *La Vanguardia*, *ABC* o *El País* tras diversas entrevistas durante la presentación del libro *La compasión difícil*. Estas entrevistas nunca fueron publicadas. Chantal Maillard achaca este veto a la incomodidad moral que

producen algunos de los temas abordados en el libro, alejados de la órbita de esa «ideología del progreso». Temas como el suicidio como elección, el rechazo a la idea de que la vida es un bien a mantener o la defensa de que no todas las creencias son respetables. Para contextualizar este episodio, narra una anécdota que le sucedió con su editor durante los preparativos del libro:

Yo le dije a mi editor que no te creas, con este libro no vamos a tener más ventas, se van a reducir, con este libro vamos a perder lectores. No sé si fue así, pero me hicieron varias entrevistas con buenos entrevistadores y ninguna salió. Uno se pregunta si hay censura en este país. Sí que la hay. Por supuesto que la hay. *La compasión difícil* además es un libro *maldito* porque digo cosas políticamente incorrectas que molestan, pero porque molestan me veo en la obligación de decirlas, por la honestidad de quien escribe de decir lo que piensa. (Facultad Filología Universidad de Sevilla, 2019b)

La compasión difícil recoge el compromiso contradiscursivo que la autora reafirma en el segundo prólogo de *La razón estética*. Este veto al libro está relacionado con el tratamiento de temas políticamente incorrectos, que confrontan el sistema de valores occidental. Los temas hacen de contrapunto a esa «ideología del progreso». La intención es cuestionar ciertos horizontes asumidos como progreso. Algo que podría herir la sensibilidad. Esta molestia es la que permitiría replantear el marco de pensamiento, como se sugiere en *¿Es posible un mundo sin violencia?*

En música, la disonancia ha sido considerada tradicionalmente un contrapunto discursivo para dinamizar la composición. Esto se consigue a través de la tensión-distensión entre las notas consonantes y disonantes de la armonía. Knud Jeppersen⁸⁹ subraya que el valor contrapuntístico de la disonancia en la música occidental adquirió peso a partir del siglo XII, durante el desarrollo del *Ars Antiqua*. En esta época se articula la denominada regla franconiana⁹⁰. Esta regla se basa en el siguiente principio rítmico: los llamados golpes acentuados (fuertes) atraen más la atención y producen mayor fascinación que aquellos sin acento (débiles). El principio compositivo de esta regla establecía que las disonancias debían

⁸⁹ Musicólogo discípulo de Guido Adler y antiguo profesor en el Conservatorio de Copenhague. La idea está extraída del libro *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (1939).

⁹⁰ Recogida en el tratado anónimo *Scriptores ecclesiastici*, vol. III, p. 13 (Gerbert, 2018).

situarse en la parte débil del compás (*arsis*) para que la parte fuerte (*thesis*) fuera ocupada por consonancias. De este modo, se establecía un principio general de composición para que la música no fuera una sucesión de consonancias.

Chantal Maillard transita lo políticamente incorrecto como centro tonal en su última escritura. La disonancia es tratada como *thesis* para alejar el discurso de esa sucesión de consonancias. Incluso se podría hablar de una «consonancia de las disonancias», si entendemos esta como la realización de una escritura que introduzca el «factor de devaluación». Un factor que se enuncia en *La razón estética* de este modo: «el permanente cuestionamiento de los valores de la vida humana bajo la forma de un juego polifónico, juego estético que es, según los casos, un sustituto, una preparación o una dispensa de las reformas serias de nuestras costumbres» (Maillard, 2017, p. 130). La introducción de la devaluación permite el permanente cuestionamiento de los valores. En *La compasión difícil* esto se lleva a cabo a través del juego polifónico entre MEDEA y la MUJER. Un diálogo que tiene un particular horizonte sonoro deconstructivo, la pieza *Litany for the Whale* de John Cage (objeto de análisis en el cuarto capítulo).

Pero Chantal Maillard no solo emplea un discurso contrapuntístico desde el prisma del contenido, también desde el aspecto formal. Las marginalias, los subtítulos, las notas, los intervalos o las ilustraciones también funcionan como contrapuntos desde los que contradecir la propia escritura. La autora destaca el poder de atracción que ejerce la disonancia sobre su pensamiento:

Medea no actúa de acuerdo a ningún código, ni de hombres ni de dioses. No pertenece, ni por su procedencia ni por sus artes, al pueblo al que ha ofendido. No reconoce las leyes del pueblo que la expulsa ni los preceptos de sus dioses. Responde a otras reglas, otras instancias, otra melodía. Su obediencia es de otro tenor.

Convertir a Medea en víctima es quitarle lo que de suyo le pertenece. La fuerza de Medea, su *virtus*, es su crimen. La dignidad de Medea es la asunción del mismo. Su empoderamiento.

¿Desde dónde contemplaremos a Medea? ¿Qué valores -o qué rebeldía- son los que me incitan a ver en ella, en la libertad que demuestra con sus actos frente a las reglas

del juego, la heroicidad y la superioridad moral que generan en mí, antes que la compasión que busco, el respeto?

Me atrae la disonancia. (Maillard, 2019a, p. 142)

En la atracción por la disonancia se articula de fondo cierto acto de rebeldía. *Medea* es la personificación de este acto. En el diálogo entre LA MUJER y MEDEA se busca tensionar los códigos morales y así crear las condiciones necesarias para la compasión. Entre las conclusiones de la conversación destaca la siguiente idea: la moral encubre la «sed que acompaña a la existencia: la punzada del nacimiento y su grito» (Maillard, 2019a, p. 202). Una moral que es vista como un teatro de ilusiones con el que la mente se entretiene.

La compasión ante el crimen de Medea es la disonancia con la que cuestionar los valores heredados. Por ello, MEDEA exhorta a LA MUJER a olvidar, a ser testigo de la propia orfandad:

Bajo la piel la sed es la constante.

Pierde toda esperanza. Nada hay más allá. Nadie te acogerá en tu muerte.

Para saber lo que pasó, olvida todo beneficio. Sé testigo de orfandad. Sé la memoria del olvido. No podéis recordar los inicios. No podéis.

MEDEA: ¡No! Si vas en busca de un maestro no lo hallarás aquí. No lo permitiré. El discípulo hace al maestro con su atención acuciada por la expectativa. Elige el ídolo - el *eidolon* (ειδωλον): la imagen-, le proporciona al personaje la voz que quiere oír, le dicta las palabras, y luego cree en ellas. El lenguaje es el teatro de las ilusiones; su pantalla, un recorte en la gran negrura. Caminos de ida y vuelta del propio anhelo las instrucciones y sus paraísos. Si estás hecha de ese material de aprendiz, aléjate de mí. (Maillard, 2019a, p. 202)

Siguiendo a MEDEA, la «ideología del progreso» puede observarse como un actante más de ese teatro de las ilusiones que enmascara la «gran negrura» tras el lenguaje. Una negrura que remite al «abismo-totalidad-vacío». MEDEA habla desde la vacuidad de este territorio. El discurso del personaje funciona como un contrapunto a esa moral que progresa «adecuadamente». En referencia al eufemismo que se empleaba en las actas de evaluación

de primaria para aprobar al alumnado. El veto en las entrevistas es una reacción al peso que cobra la disonancia en la escritura de la autora.

El personaje de MEDEA es llamado a encarnar esta dimensión en un acto de cierta justicia poética, dado que esa «agria pestilencia del ser humano» es empequeñecida en el relato histórico del mito. Medea es proyectada como un monstruo, convirtiéndose en el chivo expiatorio de una coyuntura social que es enmascarada en el relato. Chantal Maillard señala este hecho como un blanqueo de la historia por intereses políticos:

A ninguno de estos dramaturgos le interesó tener en cuenta la interpretación de ciertas fuentes históricas que atribuían al pueblo de Corinto el asesinato de los hijos de Medea. Según dicen, los corintios habrían lapidado a los niños en pago por la muerte de la hija de su rey Creonte, de la que hacían responsable a Medea, y habrían pagado a Eurípides por contar la historia invirtiendo los roles. Christa Wolf acudió a esas fuentes para ofrecer en su novela (1998) un interesante contrapunto en el que Medea resulta ser la víctima y el pueblo su verdugo. Pero... *Il ne faut pas rapetis- ser les mythes*, diría Antonin Artaud. No conviene empequeñecer los mitos. La desmesura de Medea es monstruosa, ciertamente, pero ¿acaso deberíamos ocultar la monstruosidad del ser humano? (Maillard, 2019a, p. 126)

En la reescritura del mito, Maillard pone al mismo nivel el rol de víctima y verdugo para destacar esa «agria pestilencia de lo humano» que no solo alcanza a Medea, sino a cualquiera. La estrategia pasa por activar la sospecha ante el relato de los héroes, de los ídolos y de la historia. Esto resulta en el cuestionamiento de la moralidad recibida y su condicionamiento. El contrapunto discursivo de MEDEA pone en tela de juicio todo un conjunto de prácticas encaminadas a encubrir esa «sed del grito» que acompaña a la existencia desde el nacimiento.

1.2 El grito

La reelaboración del mito de Medea puede ser considerado como un gesto de desobediencia ante la institucionalización de ciertos discursos. La relectura y la reinterpretación son acciones que favorecen la desnaturalización. Incluso se consideran un acto de rebeldía. Julia Kristeva⁹¹ señala cómo la palabra «rebeldía» (del latín *revolvere*) fue alcanzando

⁹¹ En el libro *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis* (1999).

progresivamente un sentido próximo al del término «revolución» a través de la relectura y la reinterpretación (Kristeva, 1999, p. 14). Desde este marco, la reelaboración del mito puede considerarse como un gesto insumiso, como un modo de rebelarse contra la historia.

En *Filosofía en los días críticos*, Chantal Maillard se declara en rebeldía ante los moldes que proporciona la historia: patrones culturales que condicionan el modo de pensar el mundo. Estos moldes no encajarían con la propia estructura del alma:

Lo más importante cabe en un espacio muy reducido: el que ocupa el primer movimiento de las variaciones Goldberg o una breve novela como *El extranjero* de Camus. Aun así, asumo el hecho de que ninguna forma -musical, literaria, u otra- abraza la estructura de mi alma (mejor ser, decir, mi estructura a secas, pues ¿por qué esta maldita costumbre de hallarle soporte a todo?). Ella, aquello a lo que llamo «alma», trabaja en rebeldía para forjarse un mundo a su medida. No se conforma con ninguno de los moldes que la historia nos propone. (Maillard, 2010a, p. 37)

La autora rehúsa de esa costumbre por hallarle soporte a todo, por buscar una salida acomodaticia al pensamiento. Una resolución que sacia esa necesidad de seguridad y certeza. Por ello, pone a trabajar el alma en rebeldía: para forjarse un mundo a la medida. Un mundo en el que la disonancia funciona como contrapeso a esa maldita costumbre que denuncia. En el diario se convocan como referentes estéticos de esta labor *Las variaciones Goldberg, BWV 988* (1741) de Johann Sebastian Bach o *El extranjero* (1942) de Albert Camus.

En *Las variaciones Goldberg*, el acto de subversión tiene como objeto las reglas de la armonía tradicional. La composición se articula como una cascada de sonidos en cuyo seno van sucediéndose sutiles variaciones armónicas que contrapuntean la resolución tonal, tensando la escucha. Las mismas figuras se repiten una y otra vez apareciendo y desapareciendo entre sutiles modificaciones, como se puede apreciar en la interpretación que hizo Glen Gould en los míticos estudios Columbia 30th Street Studio en Nueva York durante junio de 1955⁹². En composición, la reiteración de motivos da lugar a estructuras musicales como los estribillos. Las repeticiones en «variación» cuestionan la fuerza de un *leitmotiv* que

⁹² Ver la referencia número 3 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

conduzca la escucha. De este modo, se otorga a lo heterogéneo y no-lineal esa posición central que suele ocupar lo pautado y predecible de una melodía.

En *El extranjero*, la subversión se ejerce contra los códigos morales de la sociedad franco-argelina de la primera mitad del siglo XX. La novela pone el foco en un primitivismo normalizado por una sociedad ritual, donde emerge un individuo posicionado frente al sistema. Monsieur Meursault presenta unos rasgos de amoralismo, prácticamente nihilista, al responder que «nunca se cambia de vida» cuando rechaza la posibilidad de ascenso en París (Camus, 2012, p. 30). Este gesto constituye prácticamente el epítome de la rebeldía, una suerte de *ataraxia* frente a las leyes que rigen el universo: el movimiento, el cambio y la mutación. Este carácter indiferente, fronterizo y periférico configura un personaje anti-heróico. El proceso judicial y los sucesos que lo envuelven se experimentan como una disonancia vital. Un extrañamiento ante la propia existencia, considerada como un absurdo. Esta disonancia permite al personaje penetrar en una dimensión de autoconocimiento y autoconstrucción, desde la que emerge una conciencia capaz de observar impasible su propia intrascendencia.

En ambas obras, la disonancia se proyecta como telón de fondo para cuestionar los moldes de la historia. La desfamiliarización a la que invitan las cadencias de *Las variaciones Goldberg* o la actitud de Monsieur Meursault es destacada por Maillard como un horizonte para su escritura. Un horizonte a través del cual desfundamentar el cuerpo social heredado y abrir paso hacia el «abajo».

Para Chantal Maillard, la ambigüedad es próxima a la disonancia. En *La razón estética* la autora reivindica la ambigüedad como un valor imprescindible para que la mirada tome distancia del objeto y que el entendimiento pueda separarse de los moldes recibidos. Una distancia que facilitaría la desidentificación y permitiría aflorar la ingenua sonrisa del sabio:

El sabio, para ser verdaderamente sabio, ha de introducir aquella distancia que la representación entraña, la que le convierte en personaje para sí mismo, la que permite la visión de sí *como si* fuera él mismo. Sólo así, solo estéticamente, podrá darse cuenta

de la ingenuidad de aquel descubrimiento de su no-ser, de su no-ser-yo. La morada del ser humano, definitivamente, ha de ser la ambigüedad: una realidad extrañamente irreal, una irrealidad que sin embargo ocurre, punzante, en la carne; un ser que se deshace al tiempo que se va haciendo, una desaparición perpetua, goteante, inevitable. La morada de lo humano es el suceso y la visión del mismo, su conciencia, ha de ser participación activa. Cuando la propia existencia se convierte en el objeto de la risa ha de ser estética para ser humilde, ha de ser humilde para ser auténticamente sabia. (Maillard, 2017, p. 143)

El valor estético de la ambigüedad favorecería la proyección de la propia ignorancia. Una ignorancia que radica en el olvido de la herida primigenia: el nacimiento. La autora considera que el grito, ese primer acto de presencia en el mundo, es el lenguaje universal común de todo lo viviente:

Nada hay más común que el grito de dolor de una carne herida; nada hay más intransferible.

¿Hace falta el poema para decirlo? No. El grito es el lenguaje más universal. Pero tal vez haga falta para recordarlo en tiempos de sosiego. Tal vez haga falta que los sosegados lo recuerden para que los que sufren se sientan amparados. Amparados por la común condición de lo viviente. (Maillard, 2014b, p. 42)

El «grito» representa el dolor que acompaña a la propia carne herida desde el nacimiento. La escritura de la autora busca transitar este espacio común para posibilitar la compasión, el reconocimiento de lo ajeno en lo propio.

La autora persigue, como se sugiere en *Filosofía en los días críticos*, elevar las aguas por encima del cráter que las soporta y procurarle «nuevos gritos a la afonía» (Maillard, 2010b, p. 66). Una afonía que enmascara ese esforzado cálculo de las esferas. El «grito» alerta de que algo se está quedando atrás en el camino del progreso. Desde una óptica biológica, un grito genera una respuesta de activación en el cerebro, prácticamente instintiva. Su sonido está compuesto por un batido rugoso que el oído interpreta como una señal de peligro: este sonido es considerado como una disonancia⁹³. La intención de procurarle «nuevos gritos a la

⁹³ Precisamente el sonido del grito genera una mayor respuesta de alerta en el cerebro. El fenómeno acústico que desencadena esta reacción es la disonancia presente en todo grito, la cual se presenta como un batido áspero y rugoso para el oído. Una sensación desagradable que dispara fisiológicamente el extrañamiento, el miedo y

afonía» puede leerse como un toque de atención ante la naturalización de los códigos morales. Una alerta que, en última instancia pone el foco sobre su escenario, ese «teatro de ilusiones» que enmascaran la «gran negrura» tras el lenguaje.

2. Marginalias

Chantal Maillard en su escritura transita categorías que generan ciertas «zonas de tensión», como se puede observar en *La compasión difícil*. El tratamiento de temas como la elección del suicidio, el rechazo a la idea de que la vida es un bien a mantener o la apología de que no todas las creencias son respetables suponen posicionarse ciertamente a la «contra»⁹⁴. Argumentos como estos le valieron esa mencionada censura por parte de *La Vanguardia*, *ABC* o *El País* durante la presentación del libro. El recurso de las «marginalias» es una muestra del tratamiento de la disonancia desde el plano formal. El término «marginalia» se emplea generalmente para designar las notas, glosas y comentarios editoriales realizados en los márgenes de un libro.

En «La muerte de un autor» (1968), Roland Barthes señala la idea de un «alejamiento del autor», un distanciamiento en el cual la figura de autor es rebasada como fuente de autoridad. Este alejamiento cuestiona la interpretación del texto como un objeto completo. El hecho de otorgarle a un texto un autor supondría imponerle un seguro con el que proveerlo de un significado último y, de este modo, cerrar la escritura. Una concepción esférica del texto

la alarma. En el marco del estudio *Features versus Feelings: Dissociable Representations of the Acoustic Features and Valence of Aversive Sounds* (Kumar et al., 2012) publicado en *Journal of Neuroscience*, los investigadores determinaron el sonido del grito como el más alarmante para el oído humano. Procurar nuevos gritos a la afonía supone pensar desde este estado de alarma, de este batido rugoso y áspero para el pensamiento, desde el cual impulsar el extrañamiento en la escritura. Chantal Maillard emplea el grito como estrategia para apuntar a lo que mora fuera de los moldes proporcionados por la historia, donde trabaja su alma, en rebeldía.

⁹⁴ El adverbio «contra» en este marco funciona como contrapunto en el sentido que sugiere la autora en el ensayo *Contra el arte y otras posturas*: «me he situado ‘contra’ el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. 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 o, 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 (p. 10).

resultaría útil a la crítica, que si descubriera la intención del autor, se haría con la exégesis. En contraste, Barthes apunta a la coexistencia de una escritura múltiple en la que todo está por desentrañar, en la que no hay nada que descifrar: huidiza ante la sistemática de sentido. El «alejamiento del autor» eliminaría la posibilidad de un sentido previo de la obra. El autor tan solo ocuparía el marco del texto: ni lo desbordaría, ni lo antecedería. La muerte del autor visibiliza un espacio de múltiples escrituras y lecturas, ninguna de las cuales es la original. En este marco, el texto es concebido como «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura».

En la escritura creativa de Chantal Maillard, las «marginalias» otorgan visibilidad a esta dimensión multifocal. Este recurso se emplea como técnica contrapuntística para generar un juego de tensiones y distensiones. El «narrador-autor» trata de ser desplazado para que cobren fuerza las distintas voces que se superponen sinfónicamente en la escritura. A través de la «marginalia» se propone implícitamente una lectura deconstructiva, centrada en las zonas marginales del relato. De este modo, se invita al lector a invertir las jerarquías, a deconstruir como una nueva forma de (des)comprender el texto. Si la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen, la «marginalia» puede considerarse como un espacio desde el cual liquidar tanto el filosofema de la identidad como al propio «narrador-autor».

La «marginalia» como recurso creativo fue popularizado por el poeta y filósofo británico Samuel Taylor Coleridge⁹⁵. El empleo del paratexto como parte del material de ficción es un rasgo común en la literatura posmoderna. Linda Hutcheon en el ensayo *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) señala el empleo creativo del paratexto como una estrategia para socavar la autoridad y cuestionar la validez del relato:

⁹⁵ En el ensayo de Kevin Jackson *Invisible Forms: A Guide to Literary Curiosities* (K. Jackson, 2000) se reseña el afán anotador Samuel Taylor Coleridge, quien incluso anotaba libros ajenos a su biblioteca. Charles Lamb, en el ensayo *Two races of men* reconoce que aquellos ejemplares prestados a Coleridge le volvieron siempre anotados. Para compilar la marginalia del autor fueron necesario cinco libros. Esta práctica remonta, las notas breves insertadas en los márgenes de un libro, denominadas escolios (del latín *scholium* y este del griego *σχόλιον*, 'comentario'), que datan al menos desde el siglo I a.C. Ya para esa época y hasta el siglo XV d.C, las compilaciones de escolios eran de uso común.

La metaficción historiográfica a menudo apunta a este hecho utilizando las convenciones paratextuales de la historiografía (especialmente las notas a pie de página) para inscribir y socavar la autoridad y objetividad de las fuentes y explicaciones históricas. A diferencia de la novela documental tal como la define Barbara Foley, lo que he llamado ficción posmoderna no “aspira a decir la verdad” (Foley 1986a, 26) tanto como a cuestionar de quién se dice la verdad. No asocia tanto "esta verdad con afirmaciones de validación empírica" como cuestiona el fundamento de cualquier afirmación de dicha validación. ¿Cómo puede un historiador (o un novelista) comparar cualquier relato histórico con la realidad empírica pasada para probar su validez? Los hechos no se dan, sino que se construyen mediante el tipo de preguntas que hacemos sobre los eventos. (Hutcheon, 1988, p. 123)

Las posibilidades subversivas que ofrece el paratexto son empleadas por la estética posmoderna para mostrar que la verdad no es unívoca. Y que lo errático en el texto quizá no sea más que la verdad de «otro». La «marginalia» en la escritura de la autora participa de este juego meta-ficcional. Maillard emplea el paratexto como recurso para situarse contra el discurso del «narrador-autor» y cuestionar el propio relato. En *La compasión difícil* el espacio del margen es señalado como un trampolín desde el que transgredir los límites de la narración y proferir la «anti-palabra»:

Rebeldía. Hibris. Contra-vención. Contra-dicción. El No a la vida es evidentemente contradictorio: lo profiere un ser que vive. Admisible tan sólo si se quitase la vida mientras lo profiere, si convirtiese el No en el arma que pusiese fin a su vida, si negar fuese acto al tiempo que palabra.

Dicción contraria pues, ilícita, transgresora. El No se profiere en el límite. En los márgenes. Ni vivo ni muerto, quien contra-dice se sitúa, aun en vida, en un lugar donde el habla es palabra inicial, palabra antes de la palabra, palabra-resonancia, palabra-fuerza, palabra activa. Proferir la palabra, la anti-palabra, el verbo necesario para la inversión: rebelarse. (Maillard, 2019a, p. 17)

El margen de la página es concebido como un espacio para cuestionar la identidad del discurso. El paratexto vehicula esa rebeldía de la «anti-palabra». En libros como *Matar a Platón*, *Husos*, *Bélgica* y *La tierra prometida* no solo cuestiona el relato, sino que lo complementa.

En la escritura de Maillard, la «marginalia» introduce una voz que aparece como un ruido en el borde de la página. Su contenido, formalmente, recuerda a las anotaciones y tachaduras que se suprimen durante el proceso de edición de un texto. En este sentido, la «marginalia»

puede leerse como un recurso que convoca lo errático, lo que es desechado del texto último. En la mayoría de los casos presenta un formato espontáneo y caótico, con un lenguaje próximo a lo oral. Este recurso visibiliza esa intención de *La razón estética* por romper las expectativas epistémicas de la razón lógica, que «restringe la percepción de las contradicciones, las desviaciones, los múltiples engarces y conexiones, las ambivalencias, los matices, lo efímero, lo contingente, lo inestable y hasta lo absurdo» (Maillard, 2017, p. 26).

El empleo de la «marginalia» hace partícipe a la escritura de Chantal Maillard de esa ficción posmoderna que, como señala Hutcheon, no aspira tanto a decir la verdad como a cuestionar de quién se dice la verdad. A través del paratexto se proyectan esas voces ocultas en el subsuelo de la conciencia, que se superponen sinfónicamente al relato principal. La rebeldía ante un pretendido modelo único de verdad en el texto se manifiesta a través de la hibridación de relatos. En textos como *Matar a Platón*, *Husos*, *Bélgica* y *La tierra prometida*, la hibridación es proyectada sobre la «marginalia». Pero en textos posteriores como *La mujer de pie* o *La compasión difícil* este recurso se integra en el cuerpo textual, abandonando la fórmula del paratexto.

La «marginalia» en *Matar a Platón*, *Husos*, *Bélgica* y *La tierra prometida* juega a diluir las jerarquías entre discursos. En cada uno de estos libros la mecánica funciona de un modo sutilmente distinto. Las notas a pie de página en *Husos* o los intervalos en *Bélgica* son formatos de «marginalia» en los que se deposita una experiencia paralela a la del tiempo discursivo del «narrador-autor». Este relato paralelo proyecta lo que queda fuera del tiempo principal. En *Matar a Platón*, los subtítulos complementan el relato principal desde una lógica lineal que contrasta el relato sinfónico de los poemas. En *La tierra prometida*, las ilustraciones amplifican la presencia de los animales en extinción a través del lenguaje gráfico. En todos los casos, el paratexto funciona como una bisagra para «contra-decir» la propia escritura.

La «marginalia» posee cierta dimensión «logófaga» en la escritura de la autora. Una dimensión que se alimenta de la supuesta voz autorizada del «narrador-autor». Túa Blesa, en el libro *Logofagias: Los trazos del silencio* (1998), describe la «logofagia» como un «concepto-no-concepto que convoca, simultáneamente, la palabra y su desaparición, la palabra y la no-palabra» (pp. 16-17). Este «no-concepto» pone el foco en una práctica que devora el discurso, que lo contradice y que proyecta el principio de realidad como inefable. Frente a un lenguaje encorsetado y fosilizado como el de la práctica social, «productor de discurso», la «logofagia» otorga valor a un silencio que no es tanto un callar, sino otra forma de comunicar.

Chantal Maillard emplea la «marginalia» como un recurso para transgredir los límites del texto y la autoridad del «narrador-autor». La «logofagia» de este paratexto articula en la escritura de la autora esa «anti-palabra» que confronta el relato. La «marginalia» asalta el blanco de la página para mostrar las vísceras de una escritura trabada por una red de autores, un mosaico de lecturas y un encuentro contradictorio de experiencias.

2.1 Asalto zombi

La aparición de la marginalia encierra ese impulso irresistible de la «anti-palabra» por asaltar la escritura. Heather Jackson⁹⁶, en el libro *Marginalia: Readers Writing in Books* (2001), señala la «marginalia» como un recurso que invade al texto principal, considerado como el texto «anfitrión». Su cuerpo textual sirve de alimento a un (sub)texto secundario considerado como un «parásito» (Jackson, 2001, p. 240). En el contexto de la escritura de Chantal Maillard, los subtítulos en *Matar a Platón*, las notas a pie de página en *Husos*, las ilustraciones en *La tierra prometida* o los intervalos en *Bélgica* actúan como «parásito». En este sentido, la «marginalia» irrumpe en la página como un *zombie* que se alimenta del relato principal. La voracidad de este «parásito» asalta al texto «anfitrión» desde distintas morfologías.

⁹⁶ Investigadora especialista en Historia del libro en la Universidad de Toronto.

2.1.1 Subtítulos

En *Matar a Platón* la «marginalia» adopta la apariencia de un subtítulo, un paratexto tradicionalmente empleado sobre imágenes audiovisuales para transcribir su mensaje. Durante este asalto, el «parásito» se alimenta de las confluencias que se superponen en el accidente de tráfico: el «suceso» del poemario. La función del subtítulo es dotar a estas confluencias de un contexto interpretativo. Esta maniobra persigue apuntalar el centro de interés de la narración: la crítica a la tendencia más abstraccionista de la filosofía. En el poemario, el subtítulo es configurado a través de un discurso que hibrida el relato de ficción con la reflexión filosófica:

Le dije que no entendía por qué lo titulaba *Matar a Platón*. Me contestó que el libro describe un acontecimiento, que un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido. 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. Platón desterró a los artistas por temor a que mostraran que lo-que-ocurre no tiene correlato ideal, que cada ser no participa de su idea sino, al contrario, de todo aquello que él no es. (Maillard, 2004, pp. 25-39)

La acción poética se inaugura a través de dos citas, extraídas del libro *Lógica del sentido* de Deleuze:

El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace señas y nos espera. (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.

Tan solo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos *en un solo Acontecimiento* que no deja lugar, ya, al accidente (Maillard, 2004, p. 1)

A través de estas citas se introducen nociones de la filosofía de la diferencia. En el libro *El pliegue* (1989), Deleuze explica el concepto de «acontecimiento» a través de analogías de carácter sonoro, en las que también aparece la imagen de un hombre aplastado. Este concepto es descrito como una «vibración»:

Una conexión de ese tipo «todo-partes» forma una serie infinita que no tiene un último término ni un límite (si no se tienen en cuenta los límites de nuestros sentidos). 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. (Deleuze, 1989, pp. 102-103)

El «suceso» en la reflexión teórica de Maillard tiene como subtexto el acontecimiento deleuziano. Ambos funcionan como una conexión «todo-partes». Una conexión que el poeta del «advenimiento» conduce hasta el poema. Los subtítulos funcionan como un manual de lectura para abordar el contexto filosófico del poemario. Las imágenes de los poemas proyectan el accidente desde la perspectiva «todo-partes».

En el ensayo *El pliegue*, Deleuze describe el «acontecimiento» como una operación de cribado de la realidad, desde nuestros sentidos hasta el caos. Para ello, se basa en el análisis de la obra de Gottfried Leibniz que realiza Michael Serres⁹⁷; quien aparece como un personaje metaficcional en *Matar a Platón*:

Michel Serres ha analizado esa operación de la criba o de la «cribatio» en Leibniz, I págs. 107-127: «Habría dos infraconscientes: el más profundo estaría estructurado como un conjunto cualquiera, pura multiplicidad o posibilidad en general, mezcla aleatoria de signos; el menos profundo estaría recubierto por los esquemas combinatorios de esa multiplicidad, estaría ya estructurado como una matemática completa, aritmética, geometría, cálculo infinitesimal» (pág. 111). Serres muestra la profunda oposición entre este método y el método cartesiano: hay una infinidad de filtros o de cribas superpuestos, desde nuestros propios sentidos hasta el filtro último más allá del cual existiría el caos. El modelo del filtro es la clave de las *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*. (Deleuze, 1989, p. 102)

Los subtítulos funcionan próximos a esta operación de cribaje. El cribaje se produce desde una suerte de «infraconsciencia» profunda hacia ese otro «infraconsciente», menos profundo, operado por la razón analítica. La «marginalia» irrumpe como contrapunto entre ambos niveles de consciencia: la lógica borrosa de los poemas y la lógica analítica de los subtítulos.

⁹⁷ Serres aparece en el siguiente fragmento: «Muy cerca veo a Musil discutiendo con M. Serres. Musil no está dispuesto a admitir que aquella escena sea utilizada en un ensayo filosófico. La mujer no angustiada gira el cuerpo hacia atrás y se toca las piernas en un gesto que pretende apartar algo así como el roce de una media de nailon. Sigo su gesto y comprendo: emboscado detrás del hombre estadístico está Aguado, recién salido de una de sus metamorfosis. Quiero decirle a Musil que vaya a hablar con el poeta, pero este ya se ha borrado de la escena». (Maillard, 2004, p. 29)

Lo múltiple de los poemas es unificado en la narración lineal del paratexto. En esta modalidad de «marginalia», el «parásito» se alimenta de la sinfonía de las imágenes poéticas.

2.1.2 Ilustraciones

En *La tierra prometida*, las ilustraciones configuran una morfología de «marginalia» que criba, como los subtítulos, la narración principal. En esta operación, el relato se sintetiza en una suerte de bocetos que sirven como punto de apoyo ante una narración gramaticalmente alterada. Las ilustraciones del poemario, realizadas por Joan Cruspínera, se pueden aproximar formalmente a la estética de un garabato: entendido como esos signos gráficos que se realizan cuando la atención está distraída. En el ámbito de la psicología, este tipo de dibujos se emplean como una herramienta hermenéutica para abordar el mundo interior de sujetos que presenten limitaciones para expresar conceptos abstractos. Los niños, por ejemplo. En este sentido, los garabatos representan una herramienta comunicativa cuando no se es capaz de emplear las palabras. O se prefiere no hacerlo. El gesto es un componente fundamental de esta forma de comunicación. Un gesto que en *La razón estética* es reivindicado como el horizonte común para reconstruir el sentido del «mundo» (Maillard, 2017, p. 39).

En *La tierra prometida*, el sentido del mensaje se reconstruye en el prólogo, que funciona como una suerte de subtítulo para descodificar la narración. Este manual de lectura proyecta la intención del «autor-narrador» y el juego estético del poemario. El texto tiene un formato circular e inconcluso compuesto por una estructura sintáctica fija (las palabras *tal vez, aún, apenas, sea posible, nunca*) que se repite. Y que alberga en cada repetición un único cambio: el nombre de una de las seiscientas especies animales en extinción invocadas.

Este poema circular es a la vez un manifiesto y el memorial. También es una letanía inscrita en un rosario o molinillo de plegarias. Una letanía es un conjuro. Un gesto de palabra. Quienes lo repiten concentran en ella su voluntad, su energía. Los nombres de las especies en extinción y rompen la plegaria sin interrumpirla, como espíritus que viniesen a pedirnos ayuda. Al pronunciarlos, sus nombres van inscribiéndose en el tiempo; la lista que resulta bello es la que figuraría en un momento para la de todos los

que estamos y los que vendrán. *La tierra prometida* es una estela poética. (Maillard, 2009c, p. 5)

Las ilustraciones aparecen como un desdoblamiento de ese «molinillo de plegarias», que en forma de letanía, configura el texto «anfitrión». Estos dibujos permiten descargar la tensión ante un relato que no responde a las normas gramaticales. La gramática es empleada de un modo creativo. Las ilustraciones se nutren de esta tensión, desviando la atención del lector ante la incomodidad que supone seguir el ritmo de un texto gramaticalmente quebrado y sin puntuación. Como polo de atracción, las ilustraciones adquieren ese valor hermenéutico del garabato ante una arquitectura textual logófaga. Este formato de «marginalia», alberga una diferencia singular respecto a los subtítulos, las notas o los intervalos: no se configura a través de un soporte lingüístico, sino gráfico. Con este desplazamiento se pone el foco en esa necesidad de buscar otros horizontes con los que reconstruir el sentido del relato. Un relato que en el poemario se desliga de ese *logos* «melódico» propio de la gramática. Las ilustraciones se alimentan de este desajuste.

Si en *Matar a Platón* la «marginalia» asalta el texto como un *zombi* que se alimenta de la criba poética del «acontecimiento», en *La tierra prometida* el asalto se produce sobre la mirada del lector ante el quiebro de sentido lógico. Las ilustraciones transforman el poemario en esa suerte de juguete para niños que la autora define como un «sonajero de palabras» (Maillard, 2015c, p. 125). En *Husos* y en *Bélgica* el «parásito» que encarna la «marginalia» desentraña el relato para situarse entre las vísceras de la propia historia personal.

2.2 Vísceras

Las notas a pie de página en *Husos* y los intervalos en *Bélgica* articulan un formato de paratexto que arrastra todo tipo de elementos al relato: vivencias, reflexiones, charlas, sueños, recuerdos, referencias bibliográficas, etc. Gonzalo Fernández, en el ensayo *Filosofía zombi* (2011), señala esta criatura como un problema de escritura que se manifiesta en el texto arrastrando todo tipo de materiales: imágenes, concepto y tramas. La «marginalia» en *Husos*

y en *Bélgica* se articulan de este modo, integrando una multiplicidad de capas que proyectan dos «experiencias de choque»: la vivencia de la enfermedad y el regreso a la infancia.

Estas morfologías de «marginalia» funcionan como un instrumento para viviseccionar a la «habladora». En la sección «El pliegue» –inserta en *La mujer de pie*– Chantal Maillard reivindica una escritura que hable desde la víscera y que permita, de este modo, acallar a la «habladora»: ese estado mental que exige constantemente al pensamiento pronunciarse.

El muñeco de dentro, roto. La caja, indispensable. Su osamenta. Para el paso. Función de verticalidad. Luego está la boca. La que dice yo. Habladora sin necesidad. Tomando el control. De todo lo que hay. De todo lo que puede.

Fórmulas de reconocimiento. Hábitos. Segmentos repetitivos.

Insistencia de la fuga. Dentro de algún pliegue. Allí arde. Algo arde. —Él. Demasiado alto para mí: me ponía de puntillas para alcanzar su rostro. —Y aquí se quiebra. El habla. Las piedras rodando al laberinto de las vísceras. Tráquea abajo.

Analfabeta, por siempre, en el cuaderno del mundo. Trabada en la promesa del nunca. Por lo perdido. O el daño infligido. O en otros pliegues. O donde la inocencia. [...]

Detener la mente, negarle el alimento hasta que, exhausta, adelgazada, pierda interés en la tarea.

Detenerse en el cénit, el lugar en que la luz solar coincide con la sombra en un mismo eje: cuerpo vaciado de sí.

El desierto es el tema. Y el vacío. (Maillard, 2015c, pp. 85-86)

Las notas a pie de página en *Husos* y los intervalos en *Bélgica* suponen fórmulas de reconocimiento ante la insistencia de fuga. En ambos recursos se emplea un discurso desordenado y caótico, que otorga presencia a las «marcas de oralidad». Estos espacios de heterogeneidad asaltan el texto principal desde ese laberinto situado tráquea abajo. Este drenaje forma parte de ese «oficio de tinieblas» al que convida Medea. Un oficio con el que transitar los márgenes del pensar:

Con la mente desentendida, nos convertimos en eje alrededor del cual se imbrican los hechos formando una red de resonancias. En torno a una idea, a una palabra, todo parece cobrar sentido. Hablamos, entonces, de destino, creemos que nada es gratuito. Pero el sentido responde a la lógica del engarce, las leyes del eco. No tiene por qué

entrañar ninguna finalidad. El proceso se basta a sí mismo. Queremos ver señales, signos ahí donde solo hay resonancias trazando universo

Oficio de tinieblas... Desentendida la mente, los ecos convergen. Me convierto en centro. (Maillard, 2006, p. 32)

En *Bélgica*, el «oficio de tinieblas» se lleva acabo lanzando a la «habladora» al huso de la observación. El objetivo es diluir su discurso en esa corriente que bebe el pájaro:

¿Será para burlar lo ineludible que nos entretenemos con los juegos de la importancia?

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? (Maillard, 2011a, p. 78)

Las notas y los intervalos juegan a confrontar el discurso de la «habladora», quien ejerce como «anfitrión» en el relato: como autoridad narrativa. Esta morfología de paratexto cuestiona esta supuesta autoridad desde ese laberinto visceral. Ambos paratextos otorgan voz a esa suerte de «infraconsciencia» que señala Serres, constituida por una mezcla aleatoria de signos.

2.2.1 Notas

En *Husos*, las notas funcionan como un recurso de arrastre. Este paratexto visibiliza la metralla experiencial de la batalla que Chantal Maillard libró contra el cáncer. Una batalla a la que sutilmente se superpone el dolor por el suicidio del hijo. Las notas modifican la arquitectura del texto en un sentido convencional: estas ocupan más espacio que el texto principal. Si convencionalmente las notas a pie de página están concebidas para recuperar anafóricamente un elemento del cuerpo textual por medio de un antecedente, en el diario, las notas desempeñan un papel opuesto: juegan a perder el antecedente. La mayoría de notas no poseen una coherencia discursiva con las llamadas del cuerpo textual, en un sentido normativo. Con ello, se resquebraja la lógica anafórica de la nota, interfiriendo la convención. Por otro lado, el valor aditivo de las notas también se ve alterado, ya que muchas de ellas dejan de añadir información secundaria para constituirse en narraciones autónomas. Las

notas llegan a exceder el cómputo de palabras que aparecen en el cuerpo textual, invirtiendo el valor marginal y subordinado que se le confiere tradicionalmente a la nota.

Estas interferencias en la convención de uso generan un efecto contrapuntístico. Las distintas voces narrativas configuran un entramado polifónico en el que intervienen discursos y temas de todo tipo: desde la aflicción causada por el dolor físico de la enfermedad o las imágenes del duelo, a la narración de la vida cotidiana, hasta relatos de sueños (nota 14), narraciones *off-topic* (nota 61), anécdotas (nota 52), exhortaciones directas al lector (nota 26) e incluso una carta (nota 13). Esta miscelánea otorga a la nota un carácter orgánico, que recoge el testigo de un momento especialmente crítico y convulso. También visceral. Precisamente, en la nota 52 la autora narra el ritual que llevaba a cabo para drenar su intestino.

2.2.2 Intervalos

Los intervalos en *Bélgica* representan una morfología de «marginalia» particular, ya que su presencia no se ubica en ese espacio en blanco de la página. En este caso, el paratexto es absorbido e integrado en el texto principal. Los intervalos aparecen intercalados entre los relatos del viaje, dando cuenta de un desplazamiento distinto al geográfico: el emprendido por los laberintos de la memoria. Esta simbiosis otorga un estatus particular a esta «marginalia» como respiradero. Maillard señala la función de estos respiraderos como una estrategia para mostrar lo que no es narrado en la historia principal:

Bien visto, lo que importa en una narración no es tanto lo que se narra como lo que no se narra. Y con ello no me refiero a lo que no se dice en/con lo dicho, lo cual es inevitable, sino, más aún, a lo que no se dice de ninguna manera, aquello que asoma en los huecos, en los márgenes, en los espacios en blanco por los que el texto respira. Esos espacios intermedios soportan un tiempo, son la continuidad de lo que asoma en lo expresado, lo que del iceberg o del volcán se continúa bajo el agua. Son todo lo que el texto oculta, lo que hubiese ocurrido de haber sido narrado. 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. (Maillard, 2011, p. 32)

Estos respiraderos abren la narración a esos materiales sumergidos en el discurso. En el intervalo se proyectan el desconcierto, los recuerdos, los lazos afectivos, el miedo y el hastío. Estos temas proyectan ciertas emociones anquilosadas desde la infancia, sedimentadas en lo más profundo de la memoria. Así se muestra otro viaje: el que se inicia por ciertos traumas no resueltos.

Con el intervalo, la «marginalia» adopta otra estrategia de asalto sobre la página. El objetivo ya no es conquistar ese espacio «ni vivo, ni muerto» del margen, sino integrarlo en el texto «anfitrión». Este desplazamiento, desde la periferia hacia el centro del relato, cuestiona el propio estatus de la «marginalia» como un elemento secundario. La distinción jerárquica entre texto «anfitrión» y texto «parásito» se diluye. Ambos son texto a un mismo nivel. Esta maniobra puede observarse como una estrategia más de su escritura híbrida. Precisamente, en el diario se reivindica la escritura como una herramienta capaz de difuminar los límites establecidos:

Ciertamente, tanto se engaña el cuerdo en su cordura como el loco en su locura, y tanto vale pensar que la vida es dolor como que sea el máspreciado de los dones, pues a todos nos aguarda, al final, la misma quietud, el mismo silencio de raíces exangües. En idéntica ceniza tomarán los labios de aquellos que callaron y los de quienes hablaron. Pero es sin duda más urgente reconciliarnos con lo humilde que rendir pleitesía a las formas consensuadas de lo bello.

No sucumbir al deseo de dejar huella. Convertir la escritura en ese pentagrama que trazamos en la arena con el dedo del pie cuando anochece.

Así, desalentado: privado de aliento y de morada, menguará el dolor hasta ausentarse. (Maillard, 2011a, p. 135)

Este formato de «marginalia» implementa esa intención de conciliar el universo «exterior» con el «interior». Estos polos son ocupados en *Bélgica* por el viaje físico y el viaje por la memoria. La estrategia detrás de esta simbiosis busca cierta reconciliación con lo humilde: con esos detalles, cuya impronta silenciosa, marca el relato. Los intervalos ahondan en las vísceras del viaje a Bélgica para reflotar esas experiencias soterradas que dejan una huella sutil en la escritura.

3. El error

La «marginalia» se manifiesta como un recurso que cuestiona la autoridad del texto «anfitrión». La escritura del margen asalta el texto principal para visibilizar lo «no-dicho». Esta estrategia podría leerse bajo el prisma del «error»: como parte de esos procedimientos que se desvían de la norma, que violan lo previsible o que rompen las expectativas. En *La razón estética* el «error» es concebido como la facultad anti-propositiva de la expresión poética. Una licencia que permite desplazar el orden lógico por el orden estético del arte. Un orden basado en criterios de coherencia interna, en lugar de correspondencia:

Aristóteles afirmaba (*De interpretatione*, 12a 2) que existen que no son proposiciones, no siendo por lo tanto ni verdaderas ni falsas. Las expresiones de la poesía serían de ese tipo. El poeta puede hacer errores lógicos sin que por ello deje de ser correcto lo que hace. En su *Poética*, Aristóteles admite igualmente que, de acuerdo con la pretensión de verosimilitud de la obra, era lícito que el poeta utilizase lo irracional, e incluso lo absurdo, si con ello el argumento aparecía más racional y convincente.

La verdad y la falsedad pertenecen al orden del conocimiento, no del arte, por lo que no se hablaría de verdad con respecto a una obra (de ficción), sino de coherencia interna. Una obra es buena si sus elementos forman entre sí un todo coherente. A diferencia de la verdad, la coherencia se establece entre los elementos que conforman la obra, no entre la obra y un supuesto referente con el que se deba establecer una correspondencia. (Maillard, 2017, p. 244)

En la teoría poética de Chantal Maillard, el poeta del «advenimiento» es llamado a emplear esta facultad anti-propositiva para erosionar el orden de la razón lógica. La autora emplea esta facultad de un modo paradigmático en *La tierra prometida* a través del uso creativo de la gramática.

A lo largo de la historia, la asunción de riesgos y la presencia de lo errático se han dado la mano como catalizadores para el avance del conocimiento. Gastón Bachelard, en el ensayo *La formación del espíritu científico* (1938), señala el conocimiento unitario y pragmático como un obstáculo, algo que califica como un «dulce letargo», que inmoviliza la experiencia y que resuelve todas las dificultades en una visión general de la naturaleza (Bachelard, 2007, p. 99). Este concepto sirve como base para criticar la idea de una naturaleza homogénea,

armónica y tutelar, extendida a partir del siglo XVIII. Esta homogeneización, considera Bachelard, anula las singularidades, las contradicciones y las hostilidades de la experiencia.

Desde el plano del contenido, el modelo de racionalidad estética y la poesía del «advenimiento» se contraponen a la visión de esta naturaleza homogénea. Desde el plano formal, esta contraposición se ejerce a través de las «marcas de oralidad» o la «marginalia». El «error», en tanto que desvío, impulsa el juego estético de su escritura. Lo que en un principio comenzó como una estrategia teórica para cuestionar la lógica racional se acaba integrando en la escritura creativa como recurso. De esta simbiosis surge esa *hibris* que Chantal Maillard reivindica como método para una escritura que reconcilie las dicotomías.

El hibridismo se consolida con su «panta-literatura»: aquella producción que extiende la escritura más allá del formato libro. Una extensión que penetra en el universo del audiovisual. Su página web es una muestra de esta otra dimensión de su escritura. Esta literatura en pantalla supone una «ventanización» del sujeto a través del uso simultáneo de varios soportes. La retransmisión múltiple de la escritura transforma al destinatario en una suerte de «lecto-espectador»⁹⁸, quien puede aproximarse a la obra artística desde varias ventanas. La «panta-literatura», invita a una inmersión interactiva, que como señala Jean Baudillard en *Pantalla Total* (2006), modifica la recepción:

A diferencia de la fotografía, del cine y de la pintura, donde hay un escenario y una mirada, tanto la imagen vídeo como la pantalla del *computer* inducen una especie de inmersión, de relación umbilical, de interacción «táctil», como decía ya McLuhan de la televisión. Inmersión celular, corpuscular: uno penetra en la sustancia fluida de la imagen para modificarla eventualmente, del mismo modo que la ciencia se infiltra en el genoma, en el código genético, para transformar desde ahí al cuerpo mismo. Uno se mueve como quiere y hace lo que quiere con la imagen interactiva, pero la inmersión es el precio de esta disponibilidad infinita, de esta combinatoria abierta. (Baudillard, 2006, p. 204)

En la «panta-literatura» se convocan toda suerte de materiales periféricos a los ensayos críticos, poemarios y diarios: fotos, video, charlas, colaboraciones, bibliografía crítica, etc.

⁹⁸ Vicente Luis Mora a este tipo de lector que se mueve entre enlaces hipertextuales en el ensayo homónimo, *El lecto-espectador* (Mora, 2012)

De este modo, el «lecto-espectador», puede moverse libremente en el espacio del *computer* para extraer lo «no-dicho» y completar el relato. La «panta-literatura» puede observarse como una extensión de ese formato de «marginalia» que complementa al texto. La superposición entre texto y pantalla amplía la dimensión unidireccional del libro. La intención es que el lector pueda transformarse en ese detective reivindicado en *Hainuwele*⁹⁹: llamado a reconstruir, por sí mismo, la trama de la escritura.

El «error» se manifiesta de múltiples formas: en gramática a través del uso inapropiado de las reglas; en informática mediante el *bug*, que supone una falla inesperada en el *software*; o en el ámbito de la religión a través del ejercicio de la heterodoxia, que supone una comprensión descentralizada del dogma. A través del desvío se transgreden las convenciones, lo que posibilita la constitución de nuevos paradigmas. Por ello, para la autora el pensamiento capaz de concebir ontológicamente el resultado de un error se convierte en un ente fructífero. Maillard traslada la facultad anti-propositiva del error desde su reflexión teórica a su escritura creativa para atentar contra la máquina.

3.1 Contra la máquina

En la escritura de Chantal Maillard el desvío de las convenciones cuestiona el funcionamiento de lo que Heinz von Foerster denomina como «máquina trivial». La autora cita a este científico especializado en cibernética para ilustrar el funcionamiento mecánico de la razón:

El mundo que ha caído se erigía sobre el concepto de «ser» y su dicotomía ser/no-ser. Procediendo a partir de la noción de ser, nuestra mente funciona a la manera de una máquina predecible, lo que en lenguaje constructivista se le llama una «máquina trivial». La mayoría de los aparatos de los que nos servimos -el interruptor de la luz, por ejemplo- son máquinas triviales: cada vez que le damos un mismo valor de entrada dará el mismo resultado. Las máquinas triviales son a la vez el instrumento y el resultado práctico del deseo de certeza que se expresa en el pensamiento causal. (Maillard, 2017, p. 22)

A través de la dicotomía «ser/no-ser» el pensamiento funciona como una máquina predecible. Esto es, como un dispositivo al cual, cada vez que se le otorga un valor de entrada, responde

⁹⁹ (Maillard, 2009b, p. 14).

con el mismo valor de salida (el interruptor de una luz, por ejemplo). La autora relaciona este mecanismo con el deseo de certeza que se expresa inherentemente en el pensamiento causal. En el texto *Principios de auto-organización en un contexto socio-administrativo* (1997), von Foerster califica este mecanismo como trivial y a esta máquina como una potencial industria de cadáveres:

A esta máquina trivial la llamo *todos-los-hombres-son-mortales*, porque cualquier cosa que metan como entrada, mientras sea un hombre, saldrá hecha un cadáver (potencial) del otro lado». (von Foerster, 1997: 144)

En este marco, el desvío funciona como un valor para interferir la mecánica «trivial» del pensamiento. En la escritura creativa de Chantal Maillard esta interferencia se vehicula a través de la «marginalia» y de la escritura híbrida. En *La razón estética* la autora advierte del peligro de la trivialización de la experiencia humana, algo que trata de contrarrestar a nivel teórico mediante el modelo de racionalidad estética y la poesía del «advenimiento»:

El silogismo, en efecto, es un esquema explicativo que funciona como una máquina trivial. Y a pesar de que Popper nos enseñara que la inducción no es ni debe ser tan fiable como idealmente creíamos, acostumbramos a funcionar de ordinario de espaldas al principio de falsación, universalizando a partir de muestras ridículamente inapropiadas. ¿Qué otra cosa es la opinión? Si todos los hombres son mortales, decía también Von Foerster, tal vez Sócrates también lo sea... Esta conclusión sería más adecuada, pero la opinión prefiere afirmar antes que dudar. Y ¿qué es el pensamiento científico sino una ampliación procedimental de la opinión? El gusto por la trivialización es una consecuencia del sentimiento de seguridad que la certeza nos proporciona. Y así trivializamos cualquier cosa, por supuesto a nuestros amigos y conocidos [...]. Trivializamos los sistemas complejos a fin de predecirlos y explicarlos. (Maillard, 2017, p. 22)

El gusto de Chantal Maillard por la disonancia se puede explicar como un contrapunto a la trivialización. Este mecanismo condiciona esa visión armónica, homogénea y tutelada de la naturaleza que aletarga. Reflexión teórica y práctica creativa conforman un tándem para generar un *glitch* en esta máquina trivial.

3.2 Glitch

El modelo de racionalidad estética y la poesía del «advenimiento» pueden considerarse propuestas teóricas que buscan desautomatizar la respuesta mecánica del pensamiento. La

intención estriba en no perder de vista las singularidades de la experiencia, amenazadas por el aletargamiento de los sentidos, el miedo a lo desconocido y la necesidad de seguridad. Ambas propuestas actúan de forma próxima a un *glitch*¹⁰⁰ en el sistema operativo de la «máquina trivial». El término *glitch* («fallo», en inglés), es un concepto empleado en el ámbito de la informática para indicar los errores que se producen en un programa de *software* como consecuencia de la aparición de elementos no previstos en la sintaxis de programación.

En el terreno de los videojuegos, este concepto se emplea comúnmente para designar los errores visuales y las alteraciones en los parámetros de jugabilidad causados por lecturas corruptas de ficheros. Uno de los fenómenos más ampliamente conocidos en este campo es el denominado *MissingNo*¹⁰¹, un *glitch* que apareció en las primeras ediciones del videojuego *Pokémon* (1999), soportadas para la consola *Game Boy*. Este fallo de sistema popularizó entre los jugadores una experiencia de juego paralela a la concebida inicialmente por parte de los programadores: una forma alternativa de jugar que atentaba contra la lógica prevista para la máquina.

La mecánica de juego de *Pokémon* preveía que el jugador se moviera por un mapa mientras capturaba criaturas con el objetivo de convertirse en el campeón de la «Liga Pokémon». Con esta idea, los programadores del juego asignaron a cada criatura un número individual que las identificaba y que se guardaba en una zona llamada búfer de datos¹⁰². Pero los programadores, al cerrar la zona de juego, se dejaron una grieta que permitía a los jugadores acceder a los márgenes del tablero. En esta zona reservada a los programadores quedaron partes del juego sin completar. Los jugadores lograron dar con esa grieta y acceder a esta zona oculta, donde se hallaba lo excluido de la narrativa autorizada oficialmente para jugar.

¹⁰⁰ El término *glitch* se proviene de la aeronáutica, lo emplea el astronauta John Glenn en el libro *Into orbit* (1962) para referirse a las variaciones repentinas e inesperadas en los circuitos de la nave.

¹⁰¹ Consultar referencia número 5 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

¹⁰² Un espacio de memoria donde se almacena información de la partida.

El acceso a los márgenes del tablero daba como resultado el encuentro con una criatura denominada *MissingNo* (abreviatura en inglés de la frase *missing number*). Esta aparecía como consecuencia de un error de correlación numérica en el búfer de datos. Tras el encuentro con este *glitch*, el jugador tenía acceso a una zona vetada en el juego, donde se ubicaban zonas del mapa ocultas y prototipos de criaturas no publicados. La exploración de estos márgenes permitía desafiar la lógica de jugabilidad prevista. Esta experiencia se convirtió en un reclamo codiciado. Este error se experimentó por la comunidad como una ampliación de la lógica de juego. Un imprevisto que permitía ampliar la jugabilidad establecida por la «autoridad-programador». A pesar del peligro latente de que se destruyeran los datos de la partida.

Daniel Ashton and James Newman¹⁰³ describen el fenómeno *MissingNo* como una experiencia de cambio de rol. En esta experiencia el jugador pasa de ser un actante pasivo como espectador a ocupar un rol activo como creador, usurpando así esa posición privilegiada reservada a los desarrolladores. En el artículo *Relations of Control: Walkthroughs and the Structuring of Player Agency* (2010) ambos investigadores señalan que esta transferencia revela la necesidad del jugador por transgredir la lógica de juego cuando su maquinaria se torna previsible, en tanto que trivial. Las propuestas de la razón estética y del modelo del «advenimiento» dialogan con esta necesidad por subvertir las reglas de juego cuando el sistema se hace predecible.

En la escritura de la autora las «zonas de tensión», la «marginalia» y el valor epistemológico del «error» juegan a transgredir la lógica trivial. El «abajo», esa región ausente de las leyes, órdenes y estructuras de la superficie, puede considerarse limítrofe al terreno de juego de *MissingNo*. Un tablero fuera de las reglas de juego. Un espacio próximo a esa tiniebla desde la que habla MEDEA. En la escritura de Chantal Maillard el gusto por la disonancia puede

¹⁰³ Investigadores del ámbito de los videojuegos en la Universidad de Southampton y en la Universidad de Bath, respectivamente.

leerse como el gusto por colarse entre las grietas, desafiar las reglas y jugar en los márgenes, asumiendo la propia pérdida.

CAPÍTULO 4

Atonalismo

1. Patrones sonoros

En la escritura de Chantal Maillard la música atonal se proyecta como un telón de fondo. Esta sonoridad acompaña a textos como *Matar a Platón*, *Hilos* o *La compasión difícil*. En las notas finales de *Cual menguando*, la autora reflexiona sobre las pautas musicales que adopta la escritura. Para ello, alude a los patrones que recorren los libros *Todas las mañanas del mundo* (1991) y *Villa Amalia* (2006), de Pascal Quignard. Textos compuestos al ritmo de la música de Johann Sebastian Bach, Henry Purcell y Jean-Philippe Rameau:

Pascal Quignard, que además de escritor es músico, dice haber escrito *Todas las mañanas del mundo* siguiendo la línea melódica de la suite francesa en do menor para violonchelo de Bach y la pieza en sol menor para dos violas, titulada *Les Pleurs*, de Monsieur de Sainte Colombe. También dice que la arquitectura literaria de *Villa Amalia* sigue el trazado de una canción de Purcell y los catorce tomos del *Último reino*, el de una *Allemande* de Rameau. Pero no hace falta ser músico para advertir las pautas musicales que adopta la propia escritura. Tampoco es necesario advertirlas. Seamos o no conscientes de ello, todos seguimos algún patrón sonoro —argumentativo o abstracto, tonal o atonal— al escribir, y más cuando se trata de escritura poética (Maillard, 2018a, p. 122)

Chantal Maillard alude al trasfondo sonoro de la escritura de Quignard para señalar las pautas sonoras de la propia escritura. La autora reseña el *Cuarteto para piano y cuerdas* de Morton Feldman (1985) como el espacio sonoro sobre el que se edifica el poemario *Hilos*:

El espacio sonoro de *Hilos* creció propiciado por las micro-variaciones del *Cuarteto para piano y cuerdas* de Morton Feldman. A la respiración, al tempo de aquella composición deben aquellos versos su aliento entrecortado. (Maillard, 2018a, p. 122)

La arquitectura textual de *Hilos* dialoga con los motivos musicales del *Cuarteto*. Este trasfondo asistió también al nacimiento del personaje Cual, quien aparece por primera vez en el poemario. Desde los años setenta, Feldman experimentó con aspectos estructurales relacionados con la forma, la repetición y el color de los tapices turcos. El compositor trató de sintetizar estructuras análogas en su música. Esta experimentación dio como resultado una técnica basada la reiteración de pequeños motivos alterados de forma mínima y constante:

las «microvariaciones» o *patterns*¹⁰⁴. Sobre el movimiento de estos motivos se proyecta el discurso de la voz poética en *Hilos*. En la estética de Feldman, las «microvariaciones» simbolizan un procedimiento de desorientación de la memoria. Una tarea en línea con la intencionalidad de la voz poética del poemario, que trata de erosionar la «memoria del hilo». Esto es, aprehender el mundo sin la mediación del recuerdo para percibir «el hay sin el hay» (Maillard, 2007, p. 33).

Entre textos y patrones sonoros no hay exactamente correspondencias binarias. La interrelación entre texto y música es un problema de expresión fundamental, por ejemplo, en la ópera. Los barrocos dieron una respuesta sistemática a esta problemática: los acordes determinan estados afectivos y dan a las voces las inflexiones melódicas necesarias. Desde una óptica más contemporánea, este encaje puede observarse en la labor compositiva de John Cage, quien empleó el *I-Ching* para articular la pieza *Music of Changes*¹⁰⁵ (1951). A esta forma de composición la denominó «técnica de azar». La interacción entre texto y música en la escritura de Maillard participa más de este último polo, alejado de las correspondencias binarias.

La escritura de Chantal Maillard y la música de Feldman y Cage se encuentran en el espacio de la destrivialización. Las poéticas de ambos compositores rebasan los dominios del tablero de juego de la música, penetrando en ciertas «zonas de tensión». Esta transgresión busca

¹⁰⁴ El crítico de arte Vladimir Safatle señala que «todas las pinturas de Rothko en la capilla están marcadas por la manifestación de heterogeneidad interna al campo de cada color. Ningún campo de color es plano. Todos están marcados a través de oposiciones y conflictos que revelan una conciencia de la disolución de la unidad» (Safatle, 2013, p.95). Las micro-variaciones tratan de jugar con el color propio de cada sonido para crear texturas musicales que en sus oposiciones y conflictos armónicos den cuenta de la una realidad de la música que va más allá de la concepción tonal y armónica tradicional. La composición Rothko Chapel (1971) se articula a través de esta mecánica que recorre el conjunto de su obra. De trata de jugar con cierto desfase entre objeto y percepción sonora a través de melodías que no vuelve nunca de manera absolutamente idéntica. ¹⁰⁴ Consultar referencia número 10 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

¹⁰⁵ Cage se refiere de este modo al método de composición de la pieza: expresa así sobre *Music of Changes*: «*Music of Changes* es un objeto inhumano más que humano o son situaciones complejas en el tiempo. No es la casualidad de lo que se trata cada evento, sino que es a través de ella en que se encuentra la música». El trabajo con el *I-Ching* le permite aproximarse a esa nada invisible y canalizar su manifestación a través del sonido (Pritchett, 1993, p. 82).

cuestionar la identidad de lo considerado como musical por desde la tradición clásica. La autora convoca a ambos compositores en su escritura para explorar nuevas fórmulas expresivas y reforzar la labor deconstructiva sobre la identidad y el cuerpo social heredado. Morton Feldman en el ensayo *Pensamientos verticales* (1959) califica su propia música y la de John Cage –del que era buen amigo– como un deslizamiento «entre categorías»:

Por ejemplo, cuando inventé una música que le permitía una cantidad de elecciones al intérprete, aquellos entendidos en teoría matemática censuraron el uso del termino «indeterminada» o «aleatoria» si había de ser puesto en relación con estas ideas musicales. Los compositores, por otro lado, insistían con que eso que estaba haciendo no tenía nada que ver con la música. ¿Qué era entonces? ¿Qué es todavía hoy? Prefiero pensar en mi trabajo como: *entre categorías*. Entre Tiempo y Espacio. Entre pintura y música. Entre la construcción de la música y su superficie.

Einstein dijo en algún lugar que cuantos más datos concretos descubría del universo, más incomprensible y extraño parecía volverse. El medio, ya sean los sonidos de un John Cage o la arcilla de un Giacometti, puede ser igual de incomprensible. La técnica solo puede estructurarlo. Ese es el error que cometemos. Es esta estructura, y solo esta estructura, la que se nos hace comprensible. Poniendo a la “bestia salvaje” en una jaula, todo lo que preservamos es un espécimen cuya vida ahora podemos controlar por completo. Muchísimo de lo que llamamos arte está hecho exactamente de esta manera: como si uno estuviera coleccionando animales exóticos para un zoológico. (Feldman, 2012, p. 114)

El trabajo entre tiempo y espacio explora la singularidad del sonido. Feldman crea una especie de denominador común para todos los instrumentos, en el que la atención se enfoca en la duración del sonido: en función del modo de ataque del instrumento y del modo de extinción de cada sonido. Este deslizamiento «entre categorías» busca sortear esa «jaula de conceptos» que trivializa la experiencia musical. La intención es situar la escucha ante la «bestia salvaje»: la singularidad de cada sonido articulándose en el tiempo. Esta jaula funciona de un modo próximo a esa maquinaria trivial: mediante el deseo de controlarlo todo. En este sentido, desde la armonía tradicional se configuran balizas armónicas que acoten el terreno de juego. A través del deslizamiento «entre categorías» se busca interferir el circuito vertical de la máquina. Un deslizamiento que lateraliza el pensamiento.

En el estudio *The Use of Lateral Thinking* (1967) Edward de Bono acuñó el concepto «pensamiento lateral» para señalar la creatividad, el ingenio y la perspicacia como estrategias

para reestructurar y cambiar ideas preestablecidas. El modelo de racionalidad estética y la poesía del «advenimiento» bien podrían calificarse como ejercicios de lateralidad. En *La razón estética* la creatividad implica la emancipación del sujeto ante la necesidad de certeza y seguridad:

Una razón débil en el sentido fuerte del término no es una razón debilitada sino *poiética*, constructiva. Se trata de una participación activa que nace de una disposición atenta para la recepción de las trayectorias que hallarían su propia fórmula organizativa si la razón se limitase a disponer el espacio para el juego. Razón creadora, por tanto, más que creativa, la diferencia es importante. La creatividad puede definirse como la capacidad de un sujeto para enlazar, asociándolos, unos elementos dispersos; la creación, en cambio, es la capacidad de diseñar mundos posibles: *formas actuantes*. Una forma actuante es una especial disposición de la realidad -universo poético o narrativo- que tiene la particularidad de transmitirse, de asentarse, de modificar la visión y, por tanto, de formar cultura.

Este modo de racionalidad tiene, sin embargo, sus limitaciones y estas pueden determinarse claramente procediendo a la definición del ámbito que le corresponde. La razón estética es razón constituyente, y esto significa que está profundamente implicada en la condición caótica de la materia antes de su organización. (Maillard, 2017, p. 34)

Los patrones sonoros de la escritura de Maillard refuerzan la lateralidad desde el plano de la escritura creativa. Estos patrones conducen hasta las estéticas de Morton Feldman y John Cage. La intención de la autora es impulsar por la vía de lo sonoro un deslizamiento «entre categorías» que favorezca destrivializar la máquina. La «horizontalidad» funciona como una estrategia compositiva para huir de la «jaula de conceptos» hacia otros mundos posibles.

1.1 Horizontalidad

Chantal Maillard dialoga con la labor deconstructiva propia de la música atonal, de la cual participan las poéticas de Feldman y Cage. Este movimiento musical levanta el suelo de la armonía tradicional. Su sonoridad puede considerarse como un arte de disolución. La «horizontalidad» que se sugiere desde la estética atonal es reivindicada por la autora para interferir la costumbre acomodaticia del pensamiento:

En la Edad Media se le llamaba *corda mutabilis* a la de formación de ciertos modos musicales mediante el uso del «fa sostenido» y del «si bemol» para evitar el intervalo de la cuarta aumentada cuya disonancia se consideraba diabólica.

La música tonal es acomodaticia. Recae allí donde se espera, no provoca ninguna alteración. La música modal, en cambio, puede provocar cambios, modificaciones inesperadas, ciertos fructíferos desequilibrios. La música modal inquieta, desestabiliza. Eleva. Conduce a confines desconocidos.

De la melodía que no recae allí donde empezó se dice que está inacabada. Acabar: cerrar el círculo. Los círculos se cierran siempre en el mismo punto donde tuvieron su inicio. El círculo, por eso, tranquiliza. [...]

En el círculo del hambre toda víctima es culpable, todo predador es inocente. El animal lo sabe. Pero el animal que somos se asfixia bajo nuestros escombros. El gran vertedero mental, el cúmulo de juicios con los que la humanidad ha deformado los modos antiguos para poder cerrar los ojos y dormir más tranquilos. *Corda mutabilis*: la deformación indispensable para creerse a salvo, agarrados con los dientes a una raíz, los pies colgando sobre el pozo. (Maillard, 2019, p. 138)

La atmósfera atonal sobre la que se compone *Matar a Platón en concierto*, *Hilos* o *La compasión difícil* juega a «cordamutabilizar» la escritura. Esto es, a transformarla en un dispositivo de desestabilización. El efecto de esta «cordamutabilización» en la escritura se puede observar en la campaña de supuesta censura durante la presentación de *La compasión difícil*. Un libro poco acomodaticio, que busca recaer expresamente en «zonas de tensión» para cuestionar la moral heredada. La autora emplea la sonoridad del atonalismo como soporte estético para impulsar la desestabilización de códigos y jerarquías.

En el ámbito de la música, la tonalidad posee dos puntos de apoyo históricos que son clave: uno como matemática pura –a partir de Pitágoras y la armonía de las esferas– y otro como ciencia aplicada –impulsada con la publicación del *Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales* (1722), escrito por Jean-Philippe Rameau–. Con esta obra se consolida la teoría de la armonía clásica occidental. Estos dos puntos clave han venido a reforzar la consonancia como una ley natural. Una consideración que invisibiliza las sonoridades situadas fuera de esta clasificación cultural. Esta periferia fue la que precisamente se empleó para levantar el suelo de la música tradicional: a través de la emancipación de la disonancia.

El principio básico del atonalismo puede definirse como una interacción entre sonidos donde no hay una jerarquía armónica prioritaria, sino un efecto de atracción y retracción. La

ausencia de un sonido que funcione como centro tonal dificulta la trivialización de la escucha, es decir: predecir las notas, establecer unas relaciones armónicas previsibles y acomodar el oído hacia su resolución. Esto puede producir cierta sensación de pérdida en el oyente. En las composiciones de carácter tonal, en contraste, predomina la fuerza de un centro sonoro que conduce la escucha. Una operación que educa y acomoda el oído entorno a la consonancia. En el atonalismo, la resolución es un horizonte expandido de posibilidades. Si es que puede hablarse de resolución. Los patrones sonoros de la literatura de Chantal Maillard convocan este principio de dispersión que diluye las jerarquías.

La poesía del «advenimiento» se concibe de un modo atonal: sin centro, ni resolución. El poema, como la realidad irreductible que aborda, carece de un núcleo y de un rumbo definido. Su arquitectura proyecta la horizontalidad del rizoma, símbolo de lo expandido e infinito:

La poesía no es un árbol. Hay en la poesía una aspiración hacia la horizontalidad, aunque no debe tampoco confundirse con la planicie, en la que los árboles se enraízan. La poesía es un horizonte expandido, demorado en los infinitos recodos del bosque, un juego sutil, un enramado que a veces se hará nudo, liana, frondosa derivación de hojas inconexas, y otras adoptará en su impulso de ascenso o de descenso la línea suave o rugosa de algún tronco. Cuanto mayor sea su recorrido vertical más se acercará a la filosofía. Un poema vertical es un poema filosófico. (Maillard, 2014b, p. 54)

En su teoría poética, la autora apuesta por la disolución del núcleo original que representa el *logos* «melódico», en beneficio de una relación atonal con la realidad. La intención es devolver a la conciencia esos componentes que le fueron sustraídos por la ontología platonizante. Para Morton Feldman, John Cage y otros tantos compositores de vanguardia, la pretensión de atrapar la realidad sonora en una octava suponía lo mismo que para Chantal Maillard aprisionar la realidad en el marco del pensamiento racional. Los patrones sonoros de la escritura tienen como subtexto esta horizontalidad, contrapuesta a esa verticalidad pautada del *logos* «melódico».

2. Poli-Matar a Platón

En *Matar a Platón en concierto* hay un diálogo directo con la estética del atonalismo¹⁰⁶. En esta reescritura se produce una simbiosis entre relato y música desde una praxis «polipoética». El poeta italiano Enzo Minarelli, en el manifiesto *Polipoesia, dalla lettura alla performance di poesia sonora* (1983), define esta práctica como las múltiples maneras de interpretar un poema. La «polipoesía» es concebida para ser realizada como un espectáculo en vivo. En el que prima la música, el gesto, la imagen y el espacio. Estos componentes articulan lo que Minarelli denomina la «multipalabra», la connotación que va más allá del texto:

El objeto lengua debe ser indagado en sus mínimos y máximos segmentos: la palabra, elemento básico de la experimentación sonora, asume las connotaciones de multipalabra, penetrada en su interior y recompuesta en su exterior. La palabra debe poder liberar su polivalente sonoridad.

La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo signifiante: la ambigüedad sonora [...]

La Polipoesía es concebida y realizada para el espectáculo en vivo; tiene como "prima donna" a la poesía sonora, que será el punto de partida interrelacionador entre la musicalidad (acompañamiento o línea rítmica), la mímica, el gesto, la danza (interpretación, ampliación, integración del tema sonoro), la imagen (televisiva o por diapositiva, como asociación, explotación, redundancia o alternativa), la luz, el espacio, los vestidos y los objetos. (Minarelli, 1983)

La «polipoesía» combina diversos lenguajes para comunicar el poema. La actividad poética se lleva más allá de la lectura tradicional a través del empleo de medios audiovisuales, musicalizaciones, *performance* o acciones urbanas. Esta propuesta aboga por una suerte de fenomenología de lo poético que privilegie lo oral, sonoro y corporal. La «polipoesía» busca transgredir los límites de la escritura. En línea con esa «anti-palabra» maillardiana que emplea la *hbris* para rebelarse contra lo escrito.

Matar a Platón da el salto «polipoético», desde el poemario a la *performance*, a partir de 2011 con su versión en concierto. En este salto cobra especial protagonismo la música atonal. En

¹⁰⁶ La relación de la autora con el atonalismo transgrede el plano textual con esta operación concertista que se prelude en su escritura *desde Filosofía en los días críticos*, cuando habla de la música como un modo de estar-siendo, de entregarse a las trayectorias que conforman el *suceso*.

el «concierto» el radio de alcance del acontecimiento cobra una dimensión supratextual. Al accidente de tráfico se superpone otro acontecimiento: «lo-que-ocurre» en la sala durante el recital. Esto es, estornudos, cuchicheos, etc. Hay un doble acontecimiento. El meta-acontecimiento que supone el concierto permite que las miradas del autor y del «lecto-espectador» se crucen fuera del texto. Este giro performativo otorga un nuevo estatus al poemario, en línea con el arte conceptual.

Matar a Platón en concierto es en cierto modo heredero de los *happenings* y de los *fluxus events*, acciones interdisciplinarias de renovación artística influenciadas por movimientos vanguardistas como el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo. Este tipo de arte constituye en sí mismo un acontecimiento que solo podría ser representado en «lo-que-ocurre» – siguiendo las citas iniciales de Deleuze en el poemario—. La intención de repensar el texto desde un marco próximo a la «polipoesía» busca ejecutar la idea de «acontecimiento», no solo representarla a través de un texto ficcional. El concepto es llevado hacia una experiencia para ser vivida, en lugar de representada mediante la escritura. El texto es idéntico en cada representación, pero desde la perspectiva del espectador, condicionado por la singularidad de la nueva escena, este puede ser capaz de leer algo distinto cada vez.

En la transformación del poemario, la música redimensiona el acontecimiento. En este sentido, se puede establecer un diálogo entre el *concierto* y la pieza *4:33* de John Cage, una composición diseñada como «acontecimiento». Durante la interpretación de la pieza el músico se sienta en una banqueta, abre la tapa del piano y permanece cuatro con treinta y tres segundos sin emitir ninguna nota. Con ello, la atención se desplaza desde el músico hacia las butacas. Lo significativo deja de ser la partitura. La atención es captada, precisamente, por todo aquello que no es la partitura, pero que cohabita con ella: los cuchicheos, los estornudos, etc. En *4:33* la música ya no es el tema, sino todo lo que queda fuera del concepto. Con esta estrategia, la fuerza de la obra se sitúa en «lo-que-ocurre» en la sala. En esos sonidos que dan cuenta del silencio como una abstracción.

La «polipoesía» en *Matar a Platón* funciona como una estrategia para redimensionar la idea del acontecimiento. Con esta operación se le otorga al poema ese tipo de cuidado que se reivindica en *La baba del caracol*: la atención al gesto y al ritmo. La intención es que el poema no sea solo una cuestión de discurso, sino también de escucha.

2.1 Bandasonorización

En *Matar a Platón en concierto*, la música tiene una función próxima a los efectos sonoros en el ámbito audiovisual. No se trata de la musicalización un texto. El diálogo entre música y texto juega generar una respuesta anímica concreta en el «lecto-espectador». Esta es una tarea propia de los efectos de sonido: que el tictac de un reloj evoque una situación de espera; que una puerta chirriando genere inquietud, etc. En el «concierto» la música se emplea como un efecto sonoro.

Texto y sonido interactúan a través de la técnica pregunta-respuesta, un recurso musical que funciona como un intercambio lingüístico. Chantal Maillard implementa esta estructura. La música en el «concierto» no sigue una partitura, no hay interpretación. Además, los músicos emplean técnicas extendidas para tocar los instrumentos con el objetivo de obtener sonidos inusuales. En el «concierto» el sonido se puede dividir en tres categorías: sonido objetivo, sonido subjetivo y sonido descriptivo.

El sonido objetivo hace referencia a los sonidos naturales que producen los objetos presentes en la escena de forma pasiva. En la escena de una película, estos sonidos son los que se sitúan de fondo: aquellos que no tienen un alcance, por decirlo de algún modo, significativo. En la representación que clausuró el festival «Cosmopoética» en el teatro Góngora de Córdoba en 2016, este tipo de sonidos se puede observar en la reverberación y la saturación de los micrófonos cuando Chantal Maillard habla, también cuando respira o cuando mueve las páginas del poemario (Maillard, 2016). Este tipo de sonidos da cuenta del sonido accidental.

El sonido subjetivo alude, en cambio, a esos sonidos contruidos que buscan activamente transmitir ideas al espectador. En las películas de terror se emplean sonidos simples, como puertas chirriando o pasos. En el concierto del «Cosmopoética» estos efectos se pueden observar en el empleo de las técnicas extendidas. Durante la representación, el chelo ejecuta una especie de pizzicato en el que la melodía queda ahogada, lo que genera un efecto de tensión. Este efecto se apoya en las líneas irregulares de la batería, a través de golpes secos y rápidos con las baquetas. Estos recursos se emplean al final y al principio de los poemas.

El sonido descriptivo hace referencia a los sonidos empleados para representar una idea. Esta última categoría está estrechamente relacionada con el fenómeno de las bandas sonoras¹⁰⁷. Un ejemplo paradigmático se puede encontrar en la película *Tiburón* (Spielberg, 1975), cuya melodía pone en alerta, simbolizando la presencia del tiburón. Lo mismo ocurre en la saga de películas de *Star Wars* (Lucas, 1977) con *La Marcha Imperial*, que denota lucha por el poder. En *Matar a Platón*, la estética atonal funciona como banda sonora para representar el extrañamiento. Esta superposición sonido-texto dota a la *performance* de cierto carácter cinematográfico.

Atonalismo y cine tienen una relación muy estrecha. La especialista María de Arcos, en el trabajo de investigación *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* (de Arcos, 2003), destaca que la música atonal se ha convertido en la abanderada de las películas de terror, convirtiéndose prácticamente en un cliché. Entre las funciones más extendidas del atonalismo en el cine, de Arcos distingue la enfatización de detalles psicológicos como los pensamientos no expresados de un personaje, o las repercusiones de una determinada situación que no es mostrada de forma explícita. Estas funciones estéticas se dirigen hacia un mismo punto: tensionar al espectador. El empleo del atonalismo se vincula con la creación de efectos para generar sensaciones incómodas. En *Matar a Platón*, el diálogo con lo atonal se alinea con esa «molestia necesaria» que se reivindica en *¿Es posible un mundo sin*

¹⁰⁷ Consultar referencia número 12 y 13 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

violencia (Maillard, 2018b, p. 7). La intención es generar sensaciones «incómodas» para desautomatizar la mirada. El componente sonoro busca acentuar el extrañamiento.

La «bandasonorización» del poemario transmodaliza el texto original. Gerard Genette en el libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) señala este fenómeno como una transformación que afecta al modo de representación de un texto (p. 356). Esta transformación puede ser de dos clases: intermodal (cambio que afecta al funcionamiento externo del texto) o intramodal (cambio que afecta al funcionamiento interno del texto). La intermodalidad se produce cuando solo se modifican aspectos formales, mientras que la intramodalidad se produce cuando las modificaciones llegan a alterar el sentido original del texto. Aunque no haya trasposición inocente¹⁰⁸ que no modifique de una manera u otra la significación. En el *concierto* el sentido del texto se mantiene: la música modifica la recepción del relato sin afectarlo intramodalmente.

La integración de todos estos componentes conforma un proceso de heterosemiosis sobre el hipotexto. Juan Miguel González Martínez, en la investigación *La heterosemiosis en el discurso musical y literario: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje* (Martínez, 1996), define este proceso como la integración yuxtapuesta de diferentes sistemas de signos sobre una misma expresión artística. Un cruce que está orientado a potenciar un mensaje común a través de registros semióticos diferentes. Esta combinación de signos en *Matar a Platón en concierto* busca comunicar la idea del «acontecimiento» desde un plano situado: como una vivencia en lugar de como una abstracción.

3. Hilos. Microvariaciones discursivas

¹⁰⁸ El ejemplo es la traducción de un libro, un trabajo formal que no pretende influir en el sentido, pero aun así, más allá de la voluntad del actante que lleva a cabo el trabajo de traducción, el cambio se produce. Por mínimo que sean los cambios –microcambios a nivel semántico– la traducción nunca será exacta, sino más o menos precisa.

En *Hilos* se emplea un esquema compositivo cercano al poemario *Matar a Platón*. Si en este último texto los poemas funcionan como variaciones en torno al accidente, en *Hilos* los poemas funcionan como variaciones en torno a los procesos de la mente. Los poemas dan cuenta de un flujo de pensamientos que aparecen de forma recursiva. Los poemas se articulan a través de una sintaxis entrecortada y un discurso fragmentado que busca su extinción en el gesto. Los temas aparecen y desaparecen reformulando motivos desde lugares e imágenes contiguas. Este movimiento tiene como subtexto las cadencias del *Cuarteto para piano y cuerdas* de Morton Feldman. La estructura narrativa de *Hilos* dialoga con el método compositivo de las «microvariaciones».

En el *Cuarteto* se trabaja con líneas irregulares y repeticiones que se resisten a crear un patrón fijo. La intención es crear una composición «no-lineal». La articulación de cada «microvariación» es individual y única. En la música de Feldman hay una reiteración casi obsesiva por el mismo acorde. Las «microvariaciones» están inspiradas en los tapices de Anatolia¹⁰⁹, por los cuales el compositor sentía una enorme admiración. La idea detrás de esta técnica se basa en la evolución constante de un patrón musical, de tal modo, que se diluya la posibilidad de reconocer un *leitmotiv* central. Para ello, se lleva a cabo un juego deconstructivo de la melodía mediante la repetición y la variación. Este juego evoca la estética de los tapices de Anatolia desde una perspectiva sonora¹¹⁰. Las «microvariaciones»

¹⁰⁹ Consultar referencia número 6 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

¹¹⁰ El interés de Feldman por la pintura y por las alfombras de medio oriente le llevaron a desarrollar un sistema de notación gráfico, en el que empleaba el campo de lo visual para abordar su música. De este modo, empleaba un vocabulario para su música en el que se evocaba la imagen a través de términos como superficie, relieve, textura, estructuras, grado de simetría de los materiales, etc. En la introducción a la partitura de *Coptic Light* (1985) el compositor escribe lo siguiente: «Teniendo un gran interés en todas las variedades de tejidos del Medio Oriente, recientemente contemplé las asombrosas telas coptas antiguas en la exposición permanente del Louvre. Quedé impresionado por fragmentos de telas de colores, que transmiten la atmósfera esencial para su civilización. Transponiendo esta idea a otro dominio, pregunte qué aspectos de la música desde Monteverdi podrían restaurar su atmósfera, si los escucháramos en dos mil años. En mi opinión, la analogía sería una de las figuras instrumentales música del oeste. Estas son algunas de las metáforas que ocuparon mis pensamientos mientras estaba componiendo *Coptic Light*» (Bosseur & Cohen, 2008, p. 210). Con este marco, su obra puede considerarse como un denso tejido orquestal, hilvanado por sonidos particulares en sí mismos. ¹¹⁰ Consultar referencia número 10 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

emulan su geometría variable. El tejido musical del *Cuarteto* y la urdimbre poética de *Hilos* comparten este telón de fondo.

En la partitura se puede observar la alternancia entre compases llenos y vacíos, distribuidos de forma aleatoria. En la ejecución, los compases vacíos funcionan como un contenedor para las resonancias del piano. Feldman crea un espacio específico en la composición para sostener la cola de los sonidos hasta su extinción. Esta forma de notación trata de reflejar la realidad acústica de la música, no solo su altura o duración. El compositor se refería a esta técnica como una «paráfrasis de la memoria»¹¹¹, un ejercicio musical para desorientar la percepción. Las series de notas, acordes o frases se repiten sin un patrón repetido.

En esta irregularidad hay una insinuación, como él mismo comenta: «lo que queremos decir es funcional y direccional, sin embargo, nos damos cuenta de pronto que esto es solo una ilusión, un poco como entrar en las calles de Berlín, donde todos los edificios tienen un aspecto similar, incluso si no lo son» (Bosseur & Cohen, 2008). Con las «microvariaciones» se explora la relación entre materiales mínimos y amplias dimensiones temporales. Su intención es generar una suerte de «atmósfera misteriosa» próxima a las pinturas de Jasper Johns o Philip Gusto¹¹². En el ensayo *Pensamientos verticales* (2000) Feldman reseña su labor musical como el esfuerzo por describir el aspecto enigmático que se desliza entre lo abstracto y lo figurativo:

Estos últimos años me he ensimismado en los tapices orientales, descubriendo bastante rápido que lo que me interesaba de ellos tenía poco que ver con estudiarlos o coleccionarlos. Me atraen particularmente algunos ejemplares especiales de los tapices hechos por los yorüks nómadas de Anatolia. Lo que los exquisitos tapices yorük del siglo XIX tienen que los hace únicos es atmósfera. Esta atmósfera está más cerca de Jasper Johns que de Mark Rothko, se vuelve más hacia Van Gogh que hacia Piero. Kierkegaard la tiene y además escribe sobre ella. Rara vez uno se la topa en música.

La atmósfera que intento describir está, como una huella dactilar, en toda la obra de Guston. Uno podría sostener que la pintura figurativa de los años setenta es de hecho

¹¹¹ Feldman, Morton (1972) *The Brink of Silence*, entrevista por Richar Bernas y Adrian Jack en la revista *Music and Musicians* pp. 7-8: <https://tinyurl.com/2b6sw962>

¹¹² Consultar referencia número 17 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

un lenguaje más apropiado para ella. Sin embargo, mientras que en las pinturas más tempranas lo enigmático tenía que ver con cómo esta atmósfera coexistía con formas abstractas, la misma distancia entre atmósfera y objeto aparece ahora junto a una mitología de imágenes identificable. (Feldman, 2012, p. 164)

Esta preocupación por lo enigmático es una constante en su labor compositiva. Su música busca establecer un diálogo con el misterio, entendido como lo indeterminable. Un misterio que bien puede leerse en clave de ese «abismo-totalidad-vacío» al que alude Maillard en su reflexión teórica. Ambos se pueden entender como espacios de desidentificación. Feldman trabajó en un método con el que contrarrestar la rigidez teórica de la música tonal, mostrando una constante preocupación por que las piezas hablaran por sí mismas a expensas de cualquier presunción extra-musical.

La arquitectura de *Hilos* se erige sobre esta atmósfera. Los versos se articulan a través del juego de repetición y variación de las «microvariaciones». El discurso proyecta la cadencia suspendida del *Cuarteto*. No hay un motivo temático que funcione como *leitmotiv*. Los argumentos avanzan lentamente, engarzándose entre ellos, sin un centro temático definido. A través de esta dispersión, la autora simboliza la mecánica de la mente. Sus temas e imágenes pivotan entre sí hilvanando la «gran maraña» del pensar. La intertextualidad entre el poemario y las «microvariaciones» se puede observar desde el mismo título del libro. Un guiño a esta técnica caleidoscópica inspirada en los tapices de Anatolia. Los hilos o contenidos mentales son tratados como esa geografía variable propia de los telares turcos.

A través de las «microvariaciones» se cartografía el «yo» como una fórmula basada en la repetición y la variación. Los procesos mentales se valen de la memoria, repasan lo conocido y lo repiten. Al mismo tiempo, se piensa como salir de este círculo. El discurso se tropieza y cae, mientras el cuerpo acude al rescate a través del gesto. Este movimiento da cuenta de la dificultad de concentrar la atención, un requisito que en *La razón estética* se considera indispensable para que se produzca la desidentificación con el «yo» y con la lógica racional. El juego estético del *Cuarteto* funciona como una estrategia para erosionar esa «memoria del hilo» que otorga al «yo» una sustancialidad ilusoria.

3.1 Borrar la memoria

En el poemario, la mente se describe como una sustancia subsidiaria de sus propias imágenes: «La mente acusa sentimientos: segrega. Hila. La mente, no. No hay. Solo hay hilo. Saliva. / La boca seca. No hay saliva. ¿No la hay? Un hilo forma imagen. La imagen de un cuerpo» (Maillard, 2007, p. 15). El «yo» se presenta como una amalgama de palabra e imagen en constante producción. De fondo, hay un horizonte de silencio. El discurso del poemario se proyecta como la armonía del *Cuarteto*, sin referente:

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. (Maillard, 2007, p.107)

La mente es un ensamblaje operado por la analogía sobre un centro vacío. Su «maraña de hilos» se despliega como un cúmulo de fragmentos, de un modo próximo a los motivos del *Cuarteto*. Esta maraña muestra al «yo» como una sucesión ininterrumpida de fenómenos de conciencia pasajeros (pensamientos, emociones, proyecciones, etc.). No como una entidad consistente.

En el *Cuarteto*, los motivos de los patrones muestran una persistente capacidad disruptiva sobre el tempo discursivo. Esta disrupción se transfiere a la voz poética en *Hilos*, como puede observarse en el quiebro de la gramática:

Llegar a otro. Sin
otro. Sin llegar a.
No apretar los dientes.
Soltar la presa. Sin. (Maillard, 2007, p.107)

Las «microvariaciones» juegan a interferir la linealidad de la composición musical. Esta interferencia mengua la capacidad de anticipación del oído, a la que se dificulta prever el patrón del siguiente fraseo. Un obstáculo que desorienta la escucha. La narración en *Hilos* dialoga con esta estrategia. La pérdida de direccionalidad discursiva en el poemario provoca que los temas no se desarrollen. Esto sume la narración en un bucle: «anclándose en un tema y luego/ en otro, agotándolos, / hasta que encuentra alguno/ en el que el mí se admite» (Maillard, 2007, p.107). Este bucle es la estrategia de supervivencia de ese «yo», como se puede observar en el poema EL TEMA I:

Un tema, busca un tema.
Para
sobrevivir. —¿Sobrevivir?
Decidme, ¿quién o qué
sobrevive? — Volver al tema.
En el tema el mí se reconoce. (Maillard, 2007, p.107)

El discurso persevera en su decir para no caer al vacío. Las variaciones en torno a los mismos temas juegan un papel fundamental como tabla de flotación. El movimiento recursivo de los versos da cuenta de esta estrategia de supervivencia. Una estrategia que es supone trazar ceros sobre la nada, como se observa en el poema 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. (Maillard, 2007, p.35)

El gesto y la observación son las contra-estrategias para sacar el discurso de este círculo sobre el que se sostiene el «yo». El objetivo es borrar la «memoria del hilo». En el poema LA CALMA se da cuenta del intento de la voz poética por erosionar los temas que, como hilos trenzados, dan soporte al «yo»:

Y la memoria del hilo, en su inicio.
Conviene recordar para aplicar
la lógica. Porque la mano ya
no está. O no estaba, porque
ya sí, ya otra vez, la mano, y vuelta
a empezar. Para eso la escritura.
[...]
La memoria del hilo. Y
de la mano. Había hilo.
Borrar había hilo. Demasiado
tarde. Imposible volver donde
la mano. Aunque ahora sí,
pero en presente. Hay mano.
Decir había. Había mano. Porque
de lo contrario no hay vuelta atrás.
Y tampoco hay avance — ¿avance? —
tampoco hay avanzar.
Avanzar es dar pasos fuera. [...] (Maillard, 2007, p.74)

Esta misión se torna una tarea imposible que devuelve la observación y el gesto al punto de partida. Con ello, se activa de nuevo ese bucle por la supervivencia. La «memoria del hilo» otorga al «yo» las imágenes con las que se identifica. Este circuito se retroalimenta sobre una realidad última que está vacía. Borrar «la memoria del hilo» supone abrir un espacio entre el «yo» y sus temas para huir del funcionamiento en bucle de la mente. El juego estético de repetición y variación del *Cuarteto* sirve a Maillard para construir un relato que muestre la circularidad del pensar.

4. Himno para la compasión

En el libro *La compasión difícil*, Chantal Maillard lleva cabo una primera reescritura del mito de Medea. Esta reescritura toma inicialmente la forma de un diálogo teatral, en «Conversaciones con Medea», para posteriormente transformarse en un monólogo dramático en el poemario *Medea* (2020). En las conversaciones intervienen dos mujeres. Una anciana

MEDEA, que desde hace siglos espera en la barca que iba a zarpar desde Corinto hacia Atenas. Y LA MUJER, otra anciana que acude al lugar en busca de respuestas. En el poemario, sin embargo, la voz narrativa pertenece exclusivamente a MEDEA. Con la reescritura del mito, Chantal Maillard entabla diálogo con creadores que también trabajaron el relato: Christa Wolf desde el ámbito literario; Lars von Trier o Pier Paolo Pasolini desde el ámbito cinematográfico; o el conjunto vocal A Filetta desde el ámbito musical.

Las «conversaciones» tienen como escenografía la última secuencia que aparece en el film *Medea* de Lars Von Trier: una barca encallada en la playa. El diálogo se inicia en esta barca, sobre la cual MEDEA ha permanecido varada durante siglos:

Medea. Sentada en la barca. De espaldas al horizonte. De espaldas al mar y a todo lo que una vez fuera su destino. Las manos ya inútiles. La mirada perdida. Espera a que baje de nuevo la marea. O no espera. Nada que esperar ya. De ahora en adelante, nada. Así que sentada. Anciana ahora. De vueltas. De lo que fue la vida. De lo que pudo haber sido. [...] El movimiento de la barca. Mínimo. ¿Su sonido? Leve compás del agua contra el casco. (Maillard, 2019a, p. 165)

La acotación coincide con la última escena del film, donde el personaje aparece también con la mirada perdida y sin rumbo aparente¹¹³. Chantal Maillard acentúa en su reescritura la faceta oracular y mágica del personaje, reforzando su aspecto más temible. MEDEA es presentada como un ser atemporal dotado de una sabiduría ancestral. Al inicio de las conversaciones, rehúsa hablar con LA MUJER, pero esta insiste en que le dé ciertas respuestas porque ha matado a sus hijos. MEDEA adopta una actitud de rechazo porque LA MUJER simboliza el cuerpo social heredado, introyectado por un sistema de valores y de costumbres del que MEDEA no participa:

MEDEA: También está esa mujer. Anciana, diría, por su forma de andar encorvada, si no fuera por la voz tan clara, atormentada pero clara. Lleva semanas -o fueron años tratando de acercarse a mí. No se sienta al lado de la barca. No le habla al vacío. Espera. A veces me mira fijamente, como si me conociese bien, y dice: «He matado a mis hijos». Me desconcierta. No sé si pretende hallar en mí esa complicidad en la desdicha que atenúa, en algunos, el malestar de la existencia o si acude a mí buscando exculparse. La comparación; es un ejercicio cómodo para quien busca disminuir el

¹¹³ Consultar referencia número 7 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

alcance de sus actos. «¡He matado a mis hijos, Medea!», repite, una y otra vez. No suelo prestarme a estos juegos. (Maillard, 2019a, p. 178)

El personaje de MEDEA y Maillard comparten el espacio común de la muerte del hijo. LA MUJER funciona como un *alter ego* de la autora. Un desdoblamiento de esa mujer que se ejercitaba en la «egolatría»: en el interés por el saber (Maillard, 2015, p. 19). LA MUJER alude al rito anual que se describe en la sección «El altillo/oficio de tinieblas» de *La mujer de pie*. En este fragmento se describe la ceremonia por la muerte del hijo. Una narración que reaparece en la compilación *Daniel: Voces en el duelo* (2020), un libro en colaboración con Piedad Bonet, concebido como un homenaje por la memoria de los hijos fallecidos:

Hoy es domingo, según el calendario. También era domingo aquel día. Así los ciclos. Así los sueños y la vida. Vengo a ti. Me siento ante esa especie de altar que construí hace dos años. [...] Dedicar un día a los que han muerto forma parte de los rituales para la supervivencia. Recordar al difunto un día al año o un momento cada día evita que su recuerdo invada el resto del tiempo y nos libra de tener que seguir viviendo minuto a minuto su ausencia. (Bonnett & Maillard, 2020c, p. 56)

En *La compasión difícil*, LA MUJER alude implícitamente a este episodio cuando le dice a MEDEA que la pasada madrugada se cumplió un año más de la muerte de un ser querido y que, como en cada aniversario, puso una vela delante de la imagen del difunto:

LA MUJER: Tantas cosas se torcieron. Decisiones erróneas encauzaron las aguas hacia los lodazales. [...]

La pasada madrugada, hizo un año más. Puse una vela ante su imagen -una sola vela, como siempre-. Tan tristes sus ojos, tan vacíos. Cuánto espanto en ellos, cuánta nada. Cuánta profunda, inaccesible nada. Llevaba dentro la muerte y la sacaba a golpes. ¿Cómo pude no darme cuenta, yo que llevaba en mí otra muerte galopando, a la que tampoco oía? (Maillard, 2019a, p. 183)

La compasión ante la muerte del hijo es dada por Mérmero, hijo de Medea. El personaje mítico trata de convencer a LA MUJER de que el delito no es haber matado a los hijos, sino haberles dado la vida: «hacer hijos para la muerte, por posibilitar que se siembre de nuevo muerte en otras matrices» (Maillard, 2019a, p. 191). MEDEA cuestiona los códigos de valores de LA MUJER para que se desengañe y sea capaz de ver que su identificación con los signos tan solo encubre aquella «sed» que acompaña a la existencia: esa «punzada» del nacimiento y su «grito». MEDEA invita a LA MUJER a que pierda toda esperanza, a que

olvide todo beneficio, a que sea testigo de la orfandad: la «memoria del olvido». LA MUJER acepta y le pide que sea su guía. Finalmente, MEDEA sienta a LA MUJER a su lado, en el centro de la tiniebla.

Las distintas escenas que protagonizan ambas ancianas, durante las siete jornadas que duran las conversaciones, culminan en el acto tercero con el horizonte musical de *Litany for the Whale* (1980)¹¹⁴, una monodia de veinticinco minutos de duración compuesta por John Cage:

Cuánta nada concentrada en una historia. Actos, gestos, repeticiones. ¿Qué somos?

El susurro de la espuma marina contra las rocas, en las Cycladas. El silbido del viento entre las láminas de una persiana, en el golfo de Cádiz. *Litany for the Whale*, John Cage, 1980. Los cantos polifónicos de Córcega y Georgia, que antes fuera Cólquide, los que Séneca pudo oír en su destierro. Estos son los sonidos que ahora recuerdo. Y sería incapaz de decir cuáles son los que oí en esta vida, los que me pertenecen y los que no.

El tiempo no existe, se hace, y es de algún modo reversible. El Antes sigue aquí ahora. (Maillard, 2019a, p. 209)

Litany for the Whale funciona como una suerte de conclusión sonora para las conversaciones. Una pieza con una marcada dimensión litúrgica. En *Litany for the Whale* intervienen dos voces, de timbres similares, que se interpelan mediante el uso de cinco notas, articuladas en frases antifonales. La «antifonía» es un tipo de canto litúrgico que funciona como el estribillo de un salmo, compuesto por una melodía breve y sencilla de estilo silábico y recitada en latín. Esta forma de canto devocional del siglo IV deriva de la palabra griega *antiphonos* (*ἀντίφωνος*, que significa ‘voz que responde’) y evoluciona hasta el anglicismo «anthem», cuyo significado remite en español a la palabra «himno».

Chantal Maillard escoge como himno para la reescritura del mito una banda sonora que se aproxima al repertorio de la música antigua, de carácter austero y litúrgico. A través del término «himno» se alude implícitamente a las composiciones con las que se rendía culto a la divinidad. Un género desarrollado ya en la Antigua Grecia, donde los himnos se elaboraban

¹¹⁴ Consultar referencia número 8 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

para ser cantados en celebraciones religiosas. Los patrones sonoros de *Litany for the Whale* proyectan esa dimensión religiosa que también recorre la imaginería de la «cosmografía sonora». Los matices monásticos de la composición no solamente aparecen explícitos en su título a través del término «letanía», sino que también están presentes en su producción musical. En la grabación se emplea una gran reverberación que hace sonar las voces de los tenores Alan Bennett y Paul Elliott como si estuvieran cantando en una catedral, reconstruyendo esa textura característica de los cantos religiosos.

El carácter monástico de *Litany for the Whale* reviste el diálogo entre MEDEA y LA MUJER de un aura sagrada y solemne, como si la conversación fuera la misma ceremonia para la compasión a la que se alude en *La mujer de pie*. El diálogo acaba con la superposición de ambos personajes, que en el epílogo conforman una única voz. En esta sección Maillard proyecta como telón de fondo el canto polifónico de la agrupación vocal francesa A Filetta, con su interpretación del mito en el disco *Medea* (2006). A Filetta abre el último acto de las conversaciones, donde el diálogo se transforma en una acotación que representa la voz de «todas nosotras»:

La mujer
o tal vez Medea
o quién sabe si, por fin, todas nosotras
De fondo, las voces de A Filetta, «Medea» (2006) (Maillard,
2019a, p.58)

Los personajes se superponen sinfónicamente, como las notas de una melodía. Esta voz coral es la que habla en el poemario *Medea*. Lo que comienza siendo un juego de voces acaba disolviéndose en un solo timbre. LA MUJER es asimilada por ese ser ancestral y sabio que es MEDEA. Un proceso inverso a la transformación del personaje Cual, que se desdobra en la voz de Fiam en *Cual menguando*. La «sinfonización» entre MEDEA y LA MUJER se articula a través del juego estético de repetición y erosión propio de las voces en *Litany for the Whale*.

4.1. El sacrificio

En *Litany for the Whale* los vocalistas se alternan para cantar la única palabra que aparece: el término *Whale* («ballena», en inglés). Esta palabra se modifica en cada una de las vueltas de la recitación, perdiendo o alterando sus vocales¹¹⁵. Prácticamente hasta el balbuceo. El fraseo musical se articula de nuevo mediante el recurso de pregunta-respuesta. El vocalista «A» pregunta con la frase *W-H-A-L-E*, mientras el vocalista «B» responde con el término erosionado.

Esta pieza musical es excepcional dentro del catálogo musical de John Cage¹¹⁶, dado que emplea un centro tonal tradicional e identificable (La menor). Algo poco usual en sus composiciones. La problemática a la que remite el centro tonal en la estética de Cage es la necesidad de un orden jerárquico que centralice las relaciones entre sonidos. Desde principios de los años cincuenta, su trabajo se había enfocado en crear composiciones donde todos los sonidos cobrasen un mismo protagonismo. Esta estrategia perseguía debilitar ese poder de atracción del tono para que cada sonido vibrara desde su propio centro:

Por eso tuve que afrontar lo que no había enfrentado anteriormente en mi obra: la cuestión de la armonía, y encontré finalmente una forma de escribir armonía que me interesaba, que era, en realidad, restar de las piezas originales, para que la música consistía en silencio-sonido-silencio. De modo que cada sonido que se produce en esas armonías va precedido y seguido de un silencio. Entonces el sonido proviene de su propio centro, más que de una teoría. (Cage, 2013, p. 90)

Esta búsqueda por el centro singular de cada sonido fue un interés que compartió con Morton Feldman. En 1951 ambos compositores formaron un grupo con el objetivo de elaborar «músicas cada vez más impersonales», como señala Cage en el libro *Para los pájaros* (Cage, 2010, p. 310). La *scriptio inferior* de *Litany for the Whale* está compuesta por el palimpsesto de un canto gregoriano.

¹¹⁵ Consultar referencia número 9 de la sección «Archivo sonoro y gráfico» situada en los apéndices.

¹¹⁶ Esta pieza se aproxima más a la órbita compositiva de otras reescrituras musicales como *Apartment House 1776* (Cage, 1994). Para esta composición congregó cuarenta y cuatro piezas corales de himnos religiosos compuestos en torno a la fecha de 1776, año de la declaración de Independencia de los Estados Unidos. Estas piezas representaban a distintas confesiones del país: protestantes, sefardíes, nativos americanos y afroamericanos. Cage sometió a estos himnos a las operaciones de azar características de su música, influida por el *I Ching*, el libro de las mutaciones.

Desde el punto de vista psicoacústico, *Litany for the Whale* sugiere cierto vaivén rítmico, próximo al movimiento del mar. Este movimiento genera una sensación de amplitud. En la composición los fraseos se alternan rodeados de un silencio. La reverberación produce una cola ondulante que evoca el ascenso y descenso de las mareas o la desaparición de las olas. Este juego genera esa suerte de «atmósfera misteriosa» que señala Feldman. Una atmósfera proyectada sobre el acantilado desde el que hablan las ancianas:

La mujer se ha incorporado. Levanta la cabeza para recibir en el rostro la caricia del viento salado. Escucha el sonido rítmico y sordo de las olas pequeñas adentrándose en las diminutas cuevas, al pie del acantilado. El grito ansioso de las gaviotas. Duda. Piensa en alejarse. Pero Medea, en ese punto, la convoca. (Maillard, 2019a, p. 186)

Litany for the Whale funciona como el horizonte sonoro de la sinfonización entre ambos personajes. Si en la composición se erosiona la identidad de la ballena a través del balbuceo, en las «conversaciones» esta disolución se produce a través de la voz polifónica que representa a «todas nosotras». Esta simbiosis conlleva la disolución de la identidad de ambos personajes en una única voz coral. Una operación que también pretende incorporar la voz del lector, como se sugiere meta-narrativamente: «Medea se desplaza al centro del escenario. [...] Se vuelve hacia nosotras. La mujer o tal vez Medea o quien sabe si, por fin, todas nosotras» (Maillard, 2019a, p. 208).

La sinfonización supone la desintegración de la propia conciencia individual en la «común condición» de todo lo viviente. La agrupación vocal A Filetta pone voz a este estado polifónico. LA MUJER acude a MEDEA para eliminar el «ruido de superficie» de la historia personal y modular hacia esta «conciencia-organismo» colectiva:

MEDEA: Más abajo del abajo hay un lugar donde tiene su morada la fuerza que genera los modos o modulaciones que denomináis emociones. Sin color aún, neutra, germinal. Quien penetra en esa zona con la conciencia alerta comprende que no hay diferencia entre esas modulaciones salvo en el tono de su resonancia. A tenor de ello también comprende que todas las acciones tienen un mismo origen.

Todas podemos ser cualquiera. Cada una determina la otra. Cada una desprovee la otra al proveerse. Pues así es como se compensa el organismo que somos entre todas.

MEDEA: Para llegar allí es preciso eliminar el ruido de superficie. Es preciso despojarse de sí. Y eso no puede efectuarse sin antes haber limpiado las cámaras anteriores o, como dicen los tuyos, haber curado la historia personal.

LA MUJER: Para eso vine, Medea. Para eso vine a ti. (Maillard, 2019a, p. 207)

En *Litany for the Whale*, la identidad de la ballena es erosionada hasta que el signo pierde su significación. En las conversaciones, la identidad de los personajes se convierte en el sacrificio necesario para volver a un estado de conciencia que permita comprender «que todas las acciones tienen un mismo origen, que todas podemos ser cualquiera».

TERCER BLOQUE. Silencio

CAPÍTULO 5

Silencio

1. Desde la paradoja

El silencio y la palabra mantienen cierta relación tensional como signos de comunicación. Existen silencios que pueden ser interpretados de una forma tan literal como un concepto. Aunque también hay silencios que desconciertan o confunden. Del mismo modo que el lenguaje no siempre comunica, el silencio tampoco implica necesariamente la ausencia. Chantal Maillard emplea el silencio como un espacio de pensamiento para otorgar presencia a esa «negrura» tras el lenguaje. Un lenguaje entendido como el «teatro de ilusiones» que traza círculos sobre la nada, en el poemario *Hilos*.

Preguntarse por el lenguaje implica colateralmente hacerlo por la realidad. Las palabras no son las cosas, aunque las hagan cognoscibles. Pero dejando de lado la cuestión de si algo puede ser cognoscible y no comunicado al mismo tiempo, me interesa señalar la brecha que se abre entre realidad y lenguaje. Uno de los textos literarios por antonomasia sobre este asunto es la *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hugo von Hofmannsthal. En el texto el silencio lingüístico comunica más que las propias palabras. A través del silencio Lord Chandos establece una relación de armonía con el mundo. La pérdida de la capacidad para pensar o hablar coherentemente le permite adentrarse en una dimensión más profunda de la realidad:

Todo, todo lo que existe, todo lo que recuerdo, todo lo que tocan mis pensamientos más confusos, me parece ser algo. También mi propia pesadez, el restante embotamiento de mi cerebro, se me aparece como algo; siento en mí y alrededor de mí una equivalencia maravillosa, absolutamente infinita y entre las materias que juegan contraponiéndose no hay ninguna en la que yo no pudiese transfundirme. Entonces es como si mi cuerpo estuviese compuesto de claves que me lo revelasen todo. O como si pudiésemos establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, si empezásemos a pensar con el corazón (Hofmannsthal, 1996, p. 30).

El desajuste de Lord Chandos recuerda a ese desarreglo de los sentidos que proponía Rimbaud para transformar al poeta en vidente. El embotamiento que padece le permite establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, lo que denomina como «pensar con el corazón». Este modo de pensar es el que convoca Maillard en su teoría poética:

Dejarte atravesar el corazón por el dictado. De un trazo (*d'un trait*), y es lo imposible, y es la experiencia poemática. Aún no sabías el corazón: lo aprendes así. Con esta experiencia y con esta expresión.

Llamo poema a aquello mismo que enseña (*qui apprend*) el corazón, a aquello que inventa el corazón. (Maillard, 2014, p. 16).

Este «pensar con el corazón» contrasta con el lenguaje ordinario, que se torna insuficiente para expresar esas materias que «juegan contraponiéndose». El lenguaje ordinario o *logos* «melódico», como lo denominada Maillard en su cosmografía sonora, es considerado una convención atrapada en los límites de su propia estructura. En contraste, el silencio posibilitaría emplear otra lógica para establecer esa nueva y premonitoria relación con toda la existencia: el «pensar con el corazón». La aplicación de esta lógica implica la disolución del «yo» en esa «conciencia-organismo» colectiva del *gran analogous*.

Las relaciones entre escritura y silencio remiten a la problemática de lo que se resiste a ser comunicado. Esta relación se puede abordar desde dos perspectivas: la literatura que comunica desde el silencio y la que comunica acerca del silencio. Esta diferenciación es pertinente en tanto que quien habla sobre el silencio, aborda un tema desde la distancia que brinda el discurso analítico. Quien trata de hablar desde el silencio, en cambio, se expone a la logofagia y la extinción del discurso.

En la escritura de Chantal Maillard, las relaciones entre silencio y comunicación se abordan desde ambas perspectivas. En *La razón estética*, por un lado, el silencio funciona como depósito sobre el que soltar el lastre acumulado por la filosofía, para pensar fuera de la órbita de las palabras inútiles (Maillard, 2017, p. 90). En *La baba del caracol*, por otro lado, el silencio se convierte en la condición indispensable para sintonizar con el «estar-siendo». El valor del silencio evoluciona como un espacio de potencialidad hasta consolidarse como un espacio de realización. Hay un trasvase desde la reflexión teórica hasta la acción poética.

En el modelo del «advenimiento», el poeta ha de lastrar el peso de la palabra inútil. La intención es no engalanar la singularidad del «estar-siendo». Tan solo presentarla, al modo

del artista oriental. El poeta requiere de cierta racionalidad estética y capacidad de acompañamiento. Desde esta mentalidad se acciona la escritura. El silencio acoge la constitución del poema: en él reside ese «latido-pulso» del universo. Los distintos ritmos que habitan este latido son irreductibles al marco del concepto:

Y es que, a diferencia de los objetos (*ob-iectum*: lo que se nos pro-pone), las cosas no tienen límites. Y sin límites, las cosas son terribles. Su intensidad es terrible. Y sin concepto, un objeto es una cosa. Un individuo, sin concepto, es terrible porque es infinito. [...] Bien, pues a este tipo de infinitud, que no es ni el Infinito metafísico de una realidad «verdadera» ni la no-finitud de la ausencia de designación, es a lo que entiendo que apunta el poema.

Quien fuese capaz de mantenerse en esa inocencia del inicio, preguntando, como aquel niño ¿cómo *se llama* esto?, viendo el *esto* antes de que el concepto lo enturbie, lo... vele, no recurriría a grandes palabras en sus escritos. (Maillard, 2014, p. 38)

El modelo del «advenimiento» pretende comunicar desde esa inocencia recobrada del niño, previa a la abstracción: pre-lógica. Para ello, el poeta ha de situarse en lo «terrible del límite». La escritura se pone al servicio del gesto cuando el lenguaje es insuficiente, supone un mecanismo para transitar la «paradoja».

La paradoja –como figura de pensamiento– incide sobre una aparente contradicción, que encierra cierta dimensión oculta. El término deriva de la forma latina *paradoxum*, un préstamo del griego παράδοξον (*paradoxon*), cuyo significado es «inesperado» o «singular». Su etimología está formada por la preposición *para-* («junto a») más la raíz *doxon* («opinión», «juicio»). Si el modelo de racionalidad estética pretendía una transformación de la conciencia, del modo de entender el mundo y de responder a las circunstancias concretas de la realidad, el modelo poético del «advenimiento» propone articular la palabra «junto-a» las circunstancias concretas de la escritura. La teoría poética de la autora se proyecta sobre la «paradoja» que supone dejar de decirse. Una misión que no está exenta de dificultades, como apunta en *La baba del caracol*: «¿Permitirme hablar en tono impersonal, amparada tras la historia, amalgamando el antes en el ahora, dando fe de lo que no he sido? Mi escritura y mi voz me dicen mientras hablo, y es una ingenuidad suponer que pueda evitar mencionarme» (Maillard, 2014, p. 10).

En la escritura de la autora, el silencio guarda proximidad con el valor del vacío para el artista oriental. El vacío simboliza la presencia misma del acontecer: ese proceso transformativo de la realidad que señala Maillard en su reflexión teórica. La ausencia del «yo» otorga mayor presencia al «estar-siendo». Por ello, se busca invertir el lenguaje analítico por un lenguaje estético próximo al de la pintura. En la tradición de la pintura china, la obra presenta una instantánea del momento, capturando una parte del decurso de los fenómenos. Chantal Maillard considera que la mentalidad occidental no está entrenada para relacionarse con el vacío: lo indefinido produce terror, incomodidad y vértigo. Para la autora, cuando el artista occidental narra o pinta el silencio, indica más bien la ausencia de algo, no la plenitud del universo. El modelo del «advenimiento» toma del artista oriental esta predisposición para mirar hacia el vacío como un espacio de plenitud.

El silencio se postula como la condición necesaria para sintonizar con ese «otro» que dicta la escritura y que la «habladora» fagocita con sus historias. La virtud principal del poeta es la capacidad para aquietarse lo suficiente, tomar distancia del «yo» y «escucharnos vibrar» en el silencio:

¿Por eso no existe el poeta, sino tan solo personas que en ocasiones han sabido aquietarse lo suficiente para qué? Escuchemos tan solo un instante. ¿No será tiempo, ahora, de recuperar la escucha? La inspiración forma parte de la respiración. Nuestra respiración. Nuestro ritmo. Pero también el de aquellos que tenemos a nuestro lado. El ritmo de los otros, el de las cosas-siendo El de una pared, por ejemplo, el de una piedra... Entre todos, sucedemos. (Maillard, 2014, p. 40)

Advertir lo que vibra en el silencio requiere «prestar oídos» a ese vacío que pinta el artista oriental. Chantal Maillard propone recuperar la escucha como herramienta para situarse «junto-a» la paradoja de las «cosas-siendo».

1.2 Ego non sum

Chantal Maillard define el modelo de racionalidad estética como una actitud inclusiva para integrar los matices y accidentes propios del «acontecimiento». Esta misión requiere

sintonizar con lo que denomina como «actitud original», la habilidad para relacionarse con el mundo fuera del cuerpo social heredado:

Le compete a la filosofía, aparte o además de dar testimonio, mostrar el territorio abierto del silencio y, para ello, ha de desaprender la técnica que lleva a la fácil acumulación de las palabras en el discurso y recuperar la actitud original. La escucha es el método que permite andar en las regiones de lo invisible, el lugar donde la actividad lúdica esencial es posible, actividad que consiste en asistir al engarce interno de las cosas, la formación de mundos y su transformación, asistir a la des-realización de nuestra forma visible y al juego de posibilidades que la invisibilidad procura.

Solo volviendo la filosofía a iniciarse desde el silencio interior volverá a ser capaz de señalar los límites entre el «dentro» y el «fuera» allá donde se inventen botellas o redes o cualquier tipo de trampa en cuya construcción la mente se entretiene y con las que goza presentándolas como universo. (Maillard, 2017, p. 105)

El silencio es considerado como un territorio abierto. Aquí es donde opera el juego de posibilidades que Lord Chandos es incapaz de concebir con el lenguaje ordinario. Una dimensión que pone de manifiesto la insuficiencia del discurso ante esas regiones de lo invisible. Entonces se manifiesta la desrealización del lenguaje que padece el personaje. Para penetrar en este territorio es necesario recuperar esa capacidad por deslastrarse de lo aprendido.

Asistir al engarce interno de las cosas requiere del silencio lingüístico y de una escucha atenta. La cuestión es prestar oídos a ese vacío que pinta el artista oriental. Un vacío considerado como plenitud, en lugar de como carencia. En línea con la reflexiones de François Cheng: «en la medida en que el tiempo vivo no es más que una actualización del espacio vital, el vacío constituye una suerte de regulador que transforma cada etapa de la vida en un espacio animado por los alientos vitales: condición indispensable para preservar la oportunidad de una verdadera plenitud (Cheng, 2016, p. 95). En la reflexión teórica de Maillard, el silencio es la condición indispensable para la transformación de una vida animada por las resonancias.

En la poesía del «advenimiento» esta actitud se convierte en una herramienta de escritura. El poeta se sitúa en el territorio abierto del silencio para así aprehender esos alientos vitales. Los

espacios sin texto en *La herida en la lengua* o los bandazos sintácticos en *Hilos* son una proyección de este espacio en la escritura. Siguiendo a Cheng, la interpretación poética del vacío se plasma a través de supresiones y ritmos sincopados.

No es una medida calculada mecánicamente; al romper el desarrollo continuo, crea un espacio que permite a los sonidos sobrepasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias. En la poesía, el vacío se introduce mediante la supresión de ciertas palabras gramaticales, llamadas precisamente «palabras-vacíos». (Cheng, 2016, p. 69)

Estos recursos buscan romper el desarrollo continuo del discurso, abriendo espacio al silencio. Y a través del silencio, a ese vacío matricial preñado de posibilidades. El «estar siendo» también se proyecta en estos recursos, no solo en su tematización como objeto teórico. Por ello es tan importante esa dimensión oral en la escritura de la autora, que tiene su propia sección en la web. La recuperación de esta actitud supone un contrapunto a esa «ideología del progreso» que es rechazada en el prólogo de la segunda edición de *La razón estética*.

La «ideología del progreso» está vinculada con un ideario que atiende a una producción sin límites, coaligado a un estado de crispación y consumo sin tregua. En contraste, esta «actitud original» está más cerca de ese «ego non sum» que se describe en *La mujer de pie*. Un concepto que pone en valor la austeridad:

Al final de mi vida, hago recuento de amaneceres. Tan poca cosa fueron los sentimientos albergados, las teorías defendidas, los actos realizados, la voluntad que los guiara, tan poca cosa. Una habitación pequeña, austera. Apenas lo necesario. Tras la ventana, un árbol cuyas ramas se agitan con el viento. Toda la dicha que puedo anhelar en este mundo cabe entre este árbol y mis ojos. Esa paz. Y el rayo de sol que traza un rectángulo de luz sobre el algodón de la cortina. (Maillard, 2015c, p. 19)

Chantal Maillard aboga por una suerte de «ideología de la austeridad» frente a ese estilo de vida sumamente ruidoso que denuncia en *¿Es posible un mundo sin violencia?* La autora rechaza un mundo capitalista cuya insatisfacción vital aumenta al ritmo que avanza la cadena de producción:

«Los principios de la economía capitalista: la conversión de los recursos del planeta en productos, de los medios de supervivencia en medios de producción es el resultado del

ansia que ha hecho de la insatisfacción la rueda dentada de su engranaje. El mantenimiento de la tasa de insatisfacción es una de las claves del sistema de consumo» (Maillard, 2018b, p. 46).

En este marco de destrucción, el silencio es propuesto como un espacio de reconstrucción. Para sintonizar con las «cosas-siendo» y desentumecer los canales de la empatía. Una estrategia que tiene como finalidad abrir hacia esa compasión difícil. La improductividad del silencio, en términos de consumo, supone un peligro para la cadena de montaje del cuerpo social. La única escritura necesaria para Maillard es aquella capaz de comunicar desde el «ego non sum», una piedra en esa rueda dentada del sistema.

La disposición del «ego non sum» es próxima al estado de «no-mente» del budismo. Un estado caracterizado por la condición impermanente de los pensamientos, que permite mantener la percepción atenta a las circunstancias inmediatas. Esto implica disipar ese ansia que alimenta el sistema de producción. El poeta del «advenimiento» encuentra el material de escritura en las circunstancias. La activación del «ego non sum» y la escucha atenta permiten entablar diálogo con las «cosas-siendo»:

El poeta al que convocamos no habrá de evadirse de lo concreto. Muy al contrario, allí es donde hallará lo esencial: no lo universal, la idea vaciada de accidentes, sino la radical infinitud de cada cosa. El poeta que requerimos será aquel que tenga oído para captar el ritmo, la vibración de un ente, su sonoridad, su peculiar forma de vibrar y la capacidad de transmitirlo.

Este nuevo entañamiento es algo en realidad muy antiguo. (Maillard, 2014, p. 111)

Ejercitarse en el «ego non sum» supone para la autora un nuevo «entañamiento»¹¹⁷ que, a diferencia del zambraniano, no radica tanto en una cuestión de sentido profundo de la realidad, sino de sintonía con el flujo de las transformaciones. Este nuevo entañamiento

¹¹⁷ Chantal Maillard define esta predisposición del poeta como un nuevo entañamiento que apunta hacia un sentido distinto al entañamiento de María Zambrano. En *Los sueños y el tiempo*, Zambrano lo sugiere como una revelación próxima al sueño, su presencia enigmática e incluso oracular porque. Para Zambrano el entañamiento supone bucear en las oscuras cavernas del sentido: «Hay en la vigilia, pues, un sueño constante, un caer en el sueño de series enteras de vivencias privadas de tiempo. Su acumulación pesa, va formando esa pesantez, ese torpor que anuncia y conduce al sueño, al entañamiento que es entrar bajo el tiempo en las oscuras cavernas del sentido» (Zambrano, 2014, p. 84). Para Chantal Maillard, sin embargo, este entañamiento supone atender en la inmediatez del instante a través del gesto y del silencio.

supondría cabalgar a lomos del dragón. Maillard emplea esta metáfora en el ensayo *Las venas del dragón* para señalar la comprensión que se produce aún sin entender el curso de las transformaciones. Montarse sobre el dragón supone sintonizar con el universo y convertirse en una resonancia más de su entramado sonoro.

2. Ante el embrujo

La escritura de Chantal Maillard comparte principios con la denominada «poesía del silencio». Este paradigma poético es transitado por escritoras contemporáneas como Olvido García Valdés, Concha García, Julia Castillo o Amparo Amorós. La poeta y académica María Rosal define la poesía del silencio¹¹⁸ por oposición a la poesía de corte realista. Elaborada por poetas como Javier Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador o Ángeles Mora. Esta oposición se fundamenta en el minimalismo de unos poemas donde cobra protagonismo el objeto y la acción, en lugar del «yo» (Rosal, 2006, p. 33). Un «yo» que en la escritura de Maillard simboliza la «habladora». En la poesía del silencio, el objeto y la acción son los ejes temáticos principales. El interés se sitúa en la desrealización de lo identitario.

La poesía de Chantal Maillard guarda afinidad con esta estética. El minimalismo del gesto en *Husos*, *Hilos* o *Cual menguando*, las trayectorias superpuestas de los objetos en *Matar a Platón*, los balbuceos en *La herida en la lengua* o la condición fantasmal de *Medea* dan cuenta de un trabajo poético en el que lo fundamental no es quien habla: sino el objeto y la acción. La escritura orbita la cuestión del límite para deconstruir el «yo» y cuestionar su historia. La autora considera que en los márgenes de toda historia es donde a menudo se oculta lo importante (Maillard, 2019a, p. 125). La escritura creativa hace suyo ese proyecto de visibilización que se postula teóricamente en *La razón estética*. Un proyecto cuyo objetivo es actuar sin fin y sin provecho, gozar del placer de la acción, fingir a representarnos. El modelo de racionalidad estética evidencia el valor de la representación cuando se ha perdido

¹¹⁸ En la antología *Con voz propia: estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*.

la propia imagen, así como el brindis gozoso por la inestabilidad. Maillard traslada la cuestión del límite a su poesía para deconstruir un «yo» cuya historia es el reflejo de esa sociedad ansiosa incapacitada para la compasión, pero preparada para el consumo.

En una entrevista a tenor del breve ensayo *En la traza. Pequeña zoología poemática* (2010), la autora distancia su práctica literaria de lo que denomina como «virtuosismo de la palabra». Maillard considera estos «florilegios» como un modo de engrosar a la «habladora»:

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 del 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 solo el indicio, lo in-decible por decir apenas sugerido. Pasar entre las formas como un animal entre la hierba, que- dando tan solo la fragancia en su pelaje. Una fragancia es un ritmo, un color, una vibración en curso. (Giodani et al., 2010, p. 6)

El horizonte de silencio en su poesía posiciona el discurso en dirección opuesta. Pasar entre las formas como un animal supone una renuncia de ese «yo» virtuoso que se postula a sí mismo como objeto poético. El poeta virtuoso trabaja la poesía reforzando los códigos del cuerpo cultural heredado. El poema se convierte en una cuestión de identificación con esa cadena de producción desde el plano del genio creador. Para la autora, la poesía es otra cosa: es mirar por encima del receptáculo heredado, atendiendo a los indicios de lo indecible. Los «florilegios» refuerzan esa historia personal que adquiere consistencia debido a sus repeticiones: apuntalan el orden de ese cuerpo heredado.

Para combatir el «florilegio», la autora propone el empleo de «ruido blanco». El mismo que se utiliza para neutralizar el *tinnitus*. El discurso de la «habladora» se presenta como este zumbido incesante. La «habladora» y el «florilegio» comparten esa función de refuerzo sobre el cuerpo social heredado. En ambos espacio se articula el discurso de un «yo» identificado con las vivencias, situado en el polo opuesto de esa conciencia capaz de distanciarse de los propios pensamientos y sintonizar con esa «conciencia-organismo» que formamos entre «todas nosotras». El zumbido de la «habladora» tiene el mismo valor que el «florilegio» en la poesía. Este zumbido es neutralizado a través de la presencia del objeto y la acción:

Se le llama *tinnitus* al sonido agudo que algunas personas perciben en los oídos. Aparece en forma de zumbido o de silbido insistente, a veces continuado, a veces intermitente [...] Quienes lo padecen pueden estar mucho tiempo, años incluso, sin percibirlo, hasta que reparan en ello de repente. A partir de ese instante no pueden dejar de oírlo. Si se obsesionan con ello puede llegar a ser insoportable. La única manera de neutralizarlo es interponiendo estímulos sonoros, «ruido blanco», abrir las ventanas, por ejemplo, o encender la radio.

Esto mismo es lo que ocurre con la habladora interna. (Maillard, 2015c, p. 116)

A través de lo cotidiano que simboliza el «ruido blanco» se disipa el «yo». La atención al gesto neutraliza esa voz obsesiva que traza cerros sobre la nada para sobrevivir. La autora considera que toda moral bien construida requiere de un fundamento extramoral: el conocimiento de uno mismo, el cual se inicia con la observación de lo que creemos ser, es decir, con la observación del propio cuerpo: «porque sin un fundamento ético todo código de convivencia se torna parcial, defensivo y etno-céntrico» (Maillard, 2017, p. 36). A través del «ruido blanco» se pone en valor la acción cotidiana como contrafuerza a este «etno-ego-centrismo».

Chantal Maillard considera que el «etno-ego-centrismo» merma las posibilidades de mutación en el lenguaje, embrujando la conciencia a través de los «florilegios» de la razón. Un hechizo que se traslada al ámbito del arte y de la poesía a través del refuerzo de los códigos institucionalizados, en lugar de denunciarlos o subvertirlos. En *La mujer de pie* se advierte de que el «etno-ego-centrismo» supone menguar la complejidad de la realidad a las posibilidades combinatorias que brinda el lenguaje común, reduciendo la potencialidad de los fenómenos al esquema lógico, esto es, al funcionamiento de la «máquina trivial»:

La lucidez de Wittgenstein: pensar el mundo como juego de lenguaje. El mundo no es pensable (o no es real) fuera del *logos*. ¿Es pensable un mundo según las reglas del cambio?

El *etno-ego-centrismo* del occidental pasa por suponer que su sistema de lenguaje es el único posible. Entiende que existan muchos idiomas distintos, pero piensa todos son susceptibles de traducción a sus propios esquemas. Le es difícil concebir que puedan existir lenguajes estructuralmente inconmensurables [...] (Maillard, 2015c, p. 213)

La poesía que se entrega a la trivialización invisibiliza lo estructuralmente inconmensurable. Por ello, lo esencial en el poema deviene el objeto y la acción: esos componentes que señala María Rosal como polos gravitacionales de la «poesía del silencio».

La afinidad de la escritura de Maillard con la «estética del silencio» se enmarca en el trabajo por contrarrestar ese «embrujo» de lenguaje al que alude Wittgenstein. El filósofo alemán vinculó las brechas de la filosofía occidental a lo que denominó como «lenguaje embrujado» (*Verhexung*)¹¹⁹. Un concepto que advierte del engaño al que conducen las palabras cuando se trivializa la realidad, porque la lógica gramatical condicionaría de antemano el enunciado. La autora sugiere cambiar el marco lingüístico por el marco del silencio para reiniciar el pensamiento desde lo «inútil».

2.1 Lo inútil

Chantal Maillard considera que el placer solo emerge cuando la finalidad de la acción es intrínseca a la misma. Cuando sus fuerzas no se activan por alguna motivación externa. La autora aboga porque la imaginación y el entendimiento se vuelquen en el juego de sus propias estructuras, invirtiendo sus categorías, programándose para el uso indebido de sus formas. Por el placer del juego, del riesgo y del límite. En este contexto, el silencio adquiere una dimensión subversiva desde la que habitar las formas de un modo lúdico e improductivo.

Esta dimensión desinteresada del silencio guarda proximidad con la «región de los actos inútiles»¹²⁰ que propone Jean Duvignaud en el libro *El juego del juego* (1982). Chantal

¹¹⁹ «La filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje. El lenguaje (o el pensamiento) es algo singular — esto se revela como una superstición (¡no error!) producida ella misma por ilusiones gramaticales». (Wittgenstein, 2017, p. 33)

¹²⁰ «El contenido de nuestro pensamiento no es inocente. La puntería intencional de nuestra conciencia, si ella se abandona a la fascinación del curso lógico del mundo o de formas inmóviles que se quisiera universales, no puede alcanzar esta región de actos inútiles donde se sitúa el juego. Bachelard, ha sugerido ya la idea de una epistemología, que se escaparía a las prescripciones de una lógica cartesiana o euclidiana. Es que la epistemología nos hace cómplices de eso mismo que examinamos. Si buscamos la perennidad de las formas, nos inmovilizamos». (Duvignaud, 1998, p. 15). Paralelamente a la recuperación de lo lúdico, habrá de recuperarse el silencio. El silencio es el sonido de lo invisible en los huecos de tiempo.

Maillard alude a este concepto para señalar esos espacios que sustraen al individuo del ajetreo cotidiano. Para la autora, la actividad lúdica sucede en la dilatación del tiempo que procura la actividad estética. Esto favorece cierto «olvido de sí», a través del cual erosionar la «memoria del hilo». Duvignaud considera que la importancia otorgada a los ámbitos de la economía y la tecnología son indicadores de la ideología eficientista de la cultura occidental. Esta crítica es compartida con Maillard, que combate esta «ideología del progreso» en sus textos. Ante estos ideogramas, las conductas relacionadas con lo lúdico implican un potencial peligro para el sistema por su improductividad.

En la figura del «libertino» confluyen valores como el desenfreno, la embriaguez y los amores. Esto hace que la anécdota se erija en leyenda, como ocurre con los poetas que se hunden en los bajos fondos. La taberna o el burdel representan los «nichos de resistencia» para aquellos que transitan el extrarradio de la moral y ponen en peligro la función social. El hecho de no garantizar la función social, haciendo caso omiso a los estándares morales, se puede considerar la vocación de quien hace de su existencia un juego. Duvignaud considera que la lógica del juego desafía la epistemología tradicional porque pone en peligro la transmisión del patrón cultural, de ese cuerpo social heredado:

¿QUÉ ES entonces jugar? ¿Qué región olvidada de la experiencia surge así, que contradice algunas de nuestras “ideas recibidas” y desmiente la epistemología tradicional? Sin duda, antes que nada, se necesita proponer una especie de inventario...

He aquí unos amantes: hacen el amor. Apartan por un breve instante el peligro de la transmisión del germen. De lo único de que se trata es del placer que obtienen uno del otro. Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales sino que recuerdan, a menudo con violencia, que la simiente está hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos, a Sodoma y Gomorra. Sin embargo, la voluptuosidad y el ciclo de los sentimientos vinculados a ella solo existen al precio del juego. (Duvignaud, 1998, p. 32)

El placer y la atención hacia los cuerpos supone una afrenta a cierto ordenamiento moral. La desviación de la funcionalidad reproductiva de los cuerpos, se traduce en el gasto inútil de esa simiente que representa las ideas recibidas en inventario. En este marco, la atención al cuerpo simboliza un peligro para el ideograma eficientista de occidente. La gestualidad en

la escritura de Chantal Maillard puede observarse como un «nicho de resistencia» ante el inventariado de la «habladora». El gesto interfiere su discurso y lo disipa con el movimiento.

En *La razón estética* el silencio es reivindicado como un punto de fuga hacia la improductividad capitalista del «estar-siendo». Chantal Maillard reivindica la necesidad de un nuevo modo de mirar y escuchar que permita habitar el mundo desde un prisma lúdico. Por ese placer del juego, del riesgo y del límite. El silencio en la escritura de la autora funciona como una herramienta para interferir la transmisión del cuerpo social heredado y su ideologema eficientista.

3. Apuntar al blanco

Chantal Maillard sugiere los espacios en blanco del haiku y del jazz como territorios lúdicos, en sintonía con esa improductividad capitalista del «estar-siendo». La expresión aparentemente anodina de los versos del haiku o de las melodías de jazz guarda proximidad con la noción de *satori*. El ejercicio del «despertar». Este término, que en japonés significa «comprensión» (悟り), hace referencia a un estado de «no-mente», anclado en el tiempo presente. En ese instante, ante la presencia de lo inmediato, se disuelve toda preceptiva y toda prospectiva. En el budismo zen esta experiencia remite al *nirvana*, el cese del continuo procesar de la mente: la suspensión de la identificación con los pensamientos.

Nâgârjuna, filósofo indio y monje budista (siglo II d.C.), señala en *Fundamentos de la vía media*, el origen condicionado de los fenómenos. Esta condición es la causa principal para considerar las «cosas» como vacías, dado que ningún fenómeno existe con naturaleza propia, de forma independiente (Nagarjuna & Navarro, 2011). En esta afirmación aparece reflejada la noción de la «vacuidad»: la ausencia de una naturaleza propia. Desde este marco, toda naturaleza participa de unas causas y condiciones extrínsecas. La vacuidad no remite a un absoluto-metafísico más allá del lenguaje. No es concebido como algo que esté más allá de los fenómenos, sino como su naturaleza misma. A través de este concepto se subraya el carácter condicionado de la realidad, donde las «cosas» se apoyan las unas en las otras. Para

Chantal Maillard, los espacios en blanco del haiku y del jazz reflejan esta naturaleza condicionada.

La autora considera que la ejecución en estas disciplinas se guía por cierta falta de abstracción, lo que favorece la «satorización» del artista. Desde este estado libre de juicio, fondeado en el presente, verso y melodía pueden accionarse en sintonía con el «estar-siendo». La autora considera que en el haiku y en el jazz se produce una superposición entre expresión y objeto. El artista sintoniza con las circunstancias de la enunciación, de tal modo, que expresión y silencio se convierten en una misma trayectoria. En línea con la experiencia poemática que Maillard define en su teoría poética, poeta y músico «pensarían con el corazón»:

Leer un haiku, por todo ello, es igualmente un ejercicio de despertar. Si los versos son aparentemente banales, anodinos, si rehúyen la abstracción, el juicio y la altisonancia de los términos trascendentes, es precisamente porque todo ello encubre lo que hay, lo que pudiese hacer que la con ciencia despertase y contemplase en su desnudez aquello en lo que estamos y lo que somos.

«¡Qué fácil es hacer un haiku!», dice el poeta de Occidente versado -lo justo- en lo oriental porque se estila, «¡basta decir lo que hago, lo que oigo, basta una feliz metáfora, apenas dos o tres versos, poesía de la experiencia, al fin y al cabo, solo que resumida!».

Pero se olvida, el necio, de lo más importante, y es en el haiku, como en el *jazz*, los silencios o los espacios en blanco no solo han de estar puestos y bien puestos, sino que han de decir lo que deben decir y que para ello es preciso conocer aquello que se va a decir de tal manera que el blanco al que se apunta, el que apunta y la trayectoria sean una misma cosa. Así pues, el lector del haiku ha de sostener la palabra en su no-decir, como siguiendo la flecha por el aire hasta que dé en el blanco, que es su propio corazón. Ahí se confunden entonces la palabra y el silencio, el trazo y la trayectoria, y se asientan dando lugar -y espacio— a una resonancia. (Maillard, 2014, p. 105)

Para componer el haiku, Bashô proponía el olvido de los principios conceptuales¹²¹. El objetivo era penetrar en un estado que permitiera «olvidarse de sí». Esto sugería también el

¹²¹ Se ha señalado que «olvidar» era el estado mental que Bashô perseguía en su vejez, y creía que este estado mental era esencial para lograr el *karumi*. El término olvidar sugiere la eliminación de las preocupaciones mundanas. Antes de su muerte, Bashô escribió lo siguiente en un haiku: «Personas que carecen de sabiduría

filósofo chino Zhuangzi para transitar en el misterio del Dao. Solo de esta forma se podría atender al principio poético del «karumi» (軽み), traducido como levedad. Este término pone el foco en la supresión del sentimentalismo y de la seriedad. El objetivo es acercarse de una forma sencilla a la belleza que se encuentra en las cosas ordinarias, acercarse a ellas tal y como se manifiestan. El minimalismo es la estrategia de escritura fundamental para implementar este principio poético.

En el contexto del arte occidental, el «karumi» guarda cierta proximidad con la «infralevedad» que señala Marcel Duchamp en *Notas* (1914). Un concepto que acuña para designar la fuerza de los fenómenos sutiles que se escapan al ojo por su velocidad y transparencia:

En la bisagra «infraleve» se encuentran sin conflictos las palabras y las imágenes exentas ya de obligaciones evocativas descriptivas y liberadas del recuerdo, del futuro, de las causas y de los efectos. En ese gozne grandioso, la vida es juego, el silencio, éxtasis participativo de la creación y el deseo, soberano (Duchamp & Moure, 1998, p. 11).

La infralevedad¹²² y el «karumi» remiten al dominio de lo «fronterizo», al encuentro con un «sin-mundo» en el que bien podría valer el axioma rimbaudiano «yo soy otro». En *La compasión difícil*, Maillard narra como desarrolló cierto «principio de levedad» durante su internamiento escolar. Una habilidad que le sirvió para ponerse en el lugar del «otro»:

Yo no tenía conciencia de estar mirando a nadie, algo de mí simplemente vivía en ajeno. Creo que supe, mucho antes de que la razón interviniese, ponerme como suele decirse «en el lugar del otro». Ocurría sin querer. Sin pensamiento, sin voluntad, algo de mí penetraba en aquella interioridad. Sabía del otro como saben los gatos. No había ningún yo en esas transposiciones, yo no estaba. Apenas formado, el mí aún no tenía peso, y ahora pienso que esa levedad fuese la razón por la que me resultase fácil

tengo muchos pensamientos. Las personas que sobresalen en un arte debido a preocupaciones mundanas también son buenas para distinguir lo correcto y lo incorrecto» (Qiu, 2005, p. 153). La importancia del olvido en la teoría del haikai se acentuó en sus últimos escritos, en los que radica una implicación epistemológica: el olvido como una forma primaria de entrar en el vacío y la ilimitación, el estado ideal en el que alcanzar el Dao.

¹²² La virtualidad de lo infraleve posibilita el encuentro efectivo entre pensamiento y de la materia, permitiendo acceder al dominio de lo fronterizo. En la bisagra «infraleve» la conciencia se encuentra sin conflictos. Las palabras y las imágenes quedarían exentas de cualquier funcionalidad descriptivas y se liberarían del recuerdo, del futuro, de las causas y de los efectos.

atravesar las membranas protectoras de los demás, esas que tan a menudo devienen máscara en cuanto adquieren solidez.

Crecí, en los internados, siendo un fantasma mudo entre mis iguales. Las cosas transcurrían a mi alrededor. Parecía que no me concernían o, al menos, no directamente. No tuve que aprender a callar. El silencio, tan apreciado por quienes nos tutelaban, no era virtud en mí sino naturaleza (Maillard, 2019a, p. 106)

Durante esta etapa de la infancia, el silencio se convirtió en la naturaleza de una niña capaz de atravesar las membranas protectoras de los demás. Pero sin voluntad de juicio, como ese animal que tan solo observa. Estos episodios dotaron a la autora de cierta sensibilidad para aprehender esos fenómenos sutiles que se escapan al ojo. Una sensibilidad que se filtra como tema en el modelo de racionalidad estética, en el paradigma del «advenimiento» y en la tematización de la compasión. En ambas teorías se reivindica esa levedad entre lo que se apunta, el que apunta y las trayectorias.

Alinearse con el blanco supone traspasar la circularidad del pensamiento racional. En *La compasión difícil* se señala la idea de que al racionalista occidental le es problemático pensar el infinito si no es a través de sus símbolos matemáticos. El infinito convoca el vértigo, el miedo y la pérdida. Para dominarlo, tuvo que imaginar un punto de partida y un punto final (Maillard, 2019a, p. 92). El círculo representa, en este sentido, un dique de contención que mantiene a salvo la conciencia de esa infinitud plena del blanco. Pero el círculo –como señala Medea– es también un instrumento vicioso porque «en cualquier punto en el que inicies el trayecto te encuentras al final del mismo. En cualquier punto estás en el inicio. [...] el círculo del hambre. El yo inventa sus fantasmas y los dioses aplauden» (Maillard, 2020a, p. 22). Alinearse con el blanco supone transgredir los límites de este circuito.

Medea exhorta a confiar en ese animal que conoce las sendas hacia el otro lado del círculo, hacia la intemperie del blanco. El poeta del «advenimiento» tiene esta misión: cruzar el cerco y traer el poema. En este tránsito no habría lugar para el «florilegio», tan solo para un silencio que permitiese ese despertar de la conciencia. Apuntar hacia el blanco supone penetrar en el lugar del «otro», recobrar la «inocencia» de la niña internada y «olvidarse de sí». Para la

autora, el poema en el haiku o la melodía en el jazz recogen estas aptitudes fronterizas que en su literatura visibilizan el «estar-siendo».

3.1 Jazzcritura

El estado de «satorización» puede considerarse como una aptitud propia del músico de jazz. Como género musical, el jazz se diferencia de otros estilos por su espontaneidad, su desinhibición y su libertad creativa. Desde sus inicios, los jazzistas asumieron que la libertad radicaba en expresar lo que genuinamente sentía el intérprete. De este modo, la música pasaba a ser un medio para adentrarse en el mundo interior del artista. Esta consideración se desmarca del paradigma del intérprete clásico, el cual por norma general está más próximo a la reproducción que a la interpretación. El músico de jazz buscaría rebasar lo escrito en la partitura y plasmar su propia impronta, asumiendo los riesgos que implica distanciarse del modelo.

Julio Cortázar, gran conocedor del género, describe el jazz como una experiencia estética. El aspecto lúdico de la interpretación y la imaginación, considera, son la herramienta fundamental del *jazzmen*:

Los *jazzmen* negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar: la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay *autores* y *ejecutantes*, músicos e intérpretes. *Todos ellos son músicos*. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y *crean, libremente, su música*. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz. Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas. ¡La colección de «Rockin' Chair» que puede albergar una discoteca! Y eso es apenas algo: porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema. Habría tanto que decir sobre la lección del jazz que quede para otra vez. (Cortázar, 2006, p. 214)

La «ignorante sabiduría» es la que posibilita al músico penetrar en esta experiencia estética y accionar esa jubilosa matriz que late a cada instante¹²³. Desde un óptica maillardiana, el *jazzmen* emplea el acompasamiento con el «estar-siendo» durante la ejecución de la pieza musical.

La figura del *jazzmen* simboliza lo oblicuo y proteiforme dentro de la historia de la música. Los estándares de jazz, lejos de ser partituras diseñadas para la reproductibilidad, están pensadas como soportes débiles, en un sentido filosófico: a fin de que los músicos las puedan malear. Esta ductilidad invita a considerar la sección dedicada a la improvisación como un espacio de «acontecimiento». En el estándar de jazz este espacio es el denominado «coro» – también conocido como *brake*–. La estructura clásica de un estándar consta generalmente de tres secciones: (A) donde se interpreta el tema principal, (B) donde se ejecutan las improvisaciones y de nuevo (A). En la sección (B), el *jazzmen* imprime su propio aliento a la canción a través de la improvisación.

La improvisación puede considerarse como una comunicación intersubjetiva, prerreflexiva e instintiva. La música se construye de un modo colectivo y espontáneo. La improvisación

¹²³ En *La baba del caracol* se destaca que para Bashô era necesario adelgazar el «yo» lo suficiente como para penetrar en lo que le rodea. Para ello, es preciso «olvidarse del sí», aceptar los dominios inútiles del juego y así acceder estado estético propio del *satori*. Chantal Maillard observa en el *jazzmen* una disposición próxima a la que Bashô reivindicaba para la escritura poética, atendiendo a la inmediatez del «aquí y del ahora». Una actitud que la autora también reclama para el poeta del advenimiento:

«La naturaleza siempre ha sido un elemento importante en la estética japonesa, pero en lo que respecta al haiku, la atención a sus procesos contribuye además a situar al poeta en el presente. Es una invitación a la inmediatez del «aquí y ahora». Cuando uno está en lo inmediato atiende a lo singular: la naturaleza no procesa universales, sino fenómenos concretos. De este modo, se sale fuera de la mente discursiva, la formuladora de conceptos, y de este modo también, con una disposición carente de anhelos [...]

La poesía que necesitamos es aquella capaz de devolvernos la conciencia de una semejanza fundamental, aquella que nos permita el reconocimiento de nuestra común condición en la singularidad de cada acontecimiento. El poeta al que convocamos no habrá de evadirse de lo concreto. Muy al contrario, allí es donde hallará lo esencial: no lo universal, la idea vaciada de accidentes, sino la radical infinitud de cada cosa. El poeta que requerimos será aquel que tenga oído para captar el ritmo, la vibración de un ente, su sonoridad, su peculiar forma de vibrar y la capacidad de transmitirlo». (Maillard, 2014b, p. 78 y p.111)

El alineamiento entre el apuntador y lo apuntado favorece que los espacios en blanco se asomen a la común condición de las cosas, a su vacuidad, sin más interés que el propio juego que brinda el ritmo de lo que sucede.

puede ser entendida como un tipo de organización autopoética, una red donde se revelan los sutiles gestos que se tejen entre los músicos. En el *break* se accede al blanco de la partitura, a ese espacio no delimitado por la escritura en el pentagrama. Esto supone salir del círculo de la composición para adentrarse en lo desconocido. Sonny Rollins, uno de los grandes saxofonistas de todos los tiempos, en una entrevista en *El País*¹²⁴ señala la improvisación como un estado de «trance espiritual» que desborda las categorías de la razón:

No es algo de lo que pueda hablar demasiado porque, mientras improviso, las cosas pasan demasiado deprisa y no tengo tiempo de pensar. Improvisar es como vivir un trance espiritual, no es algo que se pueda analizar mediante la razón. La esencia de la improvisación es permitir que la música surja por sí misma. Es un ir siempre adelante: no puedo quedarme tocando cosas que ya sé (Martínez, 2006)

En la improvisación, las señales de fuerza del «estar-siendo» toman el control de la interpretación. El *jazzmen* activa lo que Chantal Maillard denomina el *play*, la capacidad lúdica para romper momentáneamente con lo establecido:

El *game* adquiere su estatuto de juego por la existencia de un código reglamentado. La acción se determina mediante reglas que distribuyen el espacio teniendo en cuenta, según el tipo de juego, la parte que se le deja al azar y la que le compete a la inteligencia entendida como astucia o como pericia. La palabra *play*, en cambio, alude al espectáculo, a la recreación, a la diversión, al movimiento espontáneo, a la ejecución, a la representación. Hace referencia a la creatividad, a la espontaneidad, a la ruptura momentánea con lo establecido. Esto no significa que no existan limitaciones que acoten el territorio de este tipo de actividad lúdica; estas limitaciones serán ante todo pautas, como pueden serlo el tema a partir del cual el músico de jazz o la cantante improvisan. Lo cierto es que las reglas existen en cualquier tipo de juego y que en ello consiste la seriedad del juego y el reto que supone. (Maillard, 2017, p. 92)

El aspecto lúdico y espontáneo de jazz funciona como un horizonte desde el que pensar en su reflexión teórica. Un horizonte que permea su teoría poética. El poeta del «advenimiento» es llamado a «des-gamificar»¹²⁵ la concepción esencialista de la existencia para jugar con su reglamento y sus códigos. La intención es romper, al modo que hace el *jazzmen*, con lo establecido. La creatividad, la espontaneidad y la recreación lúdica funcionan como marco

¹²⁴ García, J. M. (2006). Improvisar es como vivir un trance espiritual. *El País*. <https://tinyurl.com/fctdbnfs>

¹²⁵ La «gamificación» es una técnica de aprendizaje que traslada la mecánica de los juegos al ámbito educativo para mejorar los resultados académicos y recompensar acciones concretas. El término ha adquirido popularidad en los últimos años en entornos digitales y educativos.

para la creación poética en *La baba del caracol*. La improvisación del jazz se propone como un modelo extrapolable para la poesía, desde el que salir de esa circularidad del hombre racionalista.

4.1 Los territorios de la escucha

Cuando se habla de escucha hay una alusión implícita a la atención consciente. Desde un punto de vista psicológico, en la escucha activa entran en juego elementos como la empatía, el respeto y la atención. Aprender a escuchar requiere de cierta inducción empática. También la escucha musical. Si el oyente está abierto, los ritmos, las melodías y los silencios serán capaces de modificar su estado de ánimo.

Jody L. Kerchner¹²⁶, en el libro *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning* (2013), señala la escucha musical como un estado de conciencia que requiere de la participación activa, receptiva y enfocada de la mente (p. 71). Esta experiencia podría explicar ese «trance espiritual» al que apunta Sonny Rollins. Para Maillard es necesario implementar este tipo de escucha como método para dejar de «enfrentarse-a» las cosas y, de este modo, «estar-con» las cosas (Maillard, 2017, p. 230). Penetrar en los territorios de la escucha tiene como cometido desprenderse de los saberes adquiridos para abrirse paso hacia el flujo. La escucha musical se postula como un estado de conciencia desde el que reiniciar la percepción.

La misión de adentrarse en estos territorios es desaprender lo aprendido. En *La razón estética*, el silencio es un indicador de esta transformación, da cuenta de la distancia que el yo-observador toma respecto de la «habladora». La escucha del «estar-siendo» se da en este espacio de silencio abierto entre el «yo» y la conciencia que observa:

En un primer momento se hace necesaria una cierta vocación de serpiente. Puede hacerse uso, entonces, de esta bien aprendida lección de objetividad que nuestra cultura nos brinda, aplicando el distanciamiento a lo que suponemos ser nuestro propio

¹²⁶ Investigadora y profesora en el Oberlin College & Conservatory of Music de Cleveland.

interior. Al abrirse la distancia, si el yo-observador se mantiene bien atento, agazapado en el margen, el discurso aparecerá como un zumbido de palabras. Oirá cómo los significados se tensan, invitando a la participación. Será preciso mantenerse alerta resistiéndose a ello. Con el distanciamiento de las palabras empezará entonces a abrirse el espacio de silencio en el que podrá darse la escucha. (Maillard, 2017, p. 260)

La escucha supone una apertura hacia «el otro» a través de la cóclea. Esto es, recibéndolo en el propio cuerpo, sintiendo como vibra en las entrañas de quien presta oídos. Mediante las imágenes, el pensamiento actuaría «enfrentándose-a» las cosas, mientras que a través del sonido no habría enfrentamiento, sino acompasamiento. Incluso, sinfonización, como sucede entre los personajes de MEDEA y LA MUJER, cuya voz se superpone conformando un único organismo. Lo que vibra no se confronta, sino que se siente desde la propia piel. Esta estrategia es una vía de acceso hacia esa compasión difícil. Situar-se frente a las cosas es lo que se ha convertido para la autora en la «mismidad». El enfrentamiento implica ubicarse al otro lado de las «cosas-siendo», en el mundo estético de las verdades ideales. La escucha, en un sentido musical, funciona como un método para integrar a ese «yo-otro».

4.1 Experiencia meditativa

En *La baba del caracol*, el poeta que se desprende de los acontecimientos es considerado un metafísico, mientras que aquel que se abandona a la mudez es un místico (Maillard, 2014, p. 111). El silencio que reivindica la autora en su escritura poética se aleja de la órbita del místico¹²⁷, quien al romper su mudez se convertiría en un metafísico entregado a su credo. Reflexión teórica y escritura creativa apuntan hacia una misma dirección: una suerte de «experiencia meditativa» sobre la realidad. Una actitud a través de la que sintonizar con la plenitud del «abismo-totalidad-vacío».

¹²⁷ Para Chantal Maillard el místico es quien ante la visión del reino de las posibilidades –el ámbito de lo estético–, decide renunciar a cualquier identidad para penetrar en el misterio. El artista, en cambio, ante la misma visión, opta por habitar el límite, por morar en el misterio a pesar de la identidad. En artista es aquel que sabe jugar en el límite a riesgo de perderse a sí mismo. Con este marco, el silencio del místico se convierte en un espacio para la disolución, mientras que para el artista, este silencio es un espacio de coexistencia entre la nada y la identidad.

Nuño Aguirre, en la tesis doctoral *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard* (2012), realiza un estudio acerca de la observación desapegada, una técnica que es abordada como el método de escritura de la autora. Esta técnica es denominada como el «método contemplativo»:

El método contemplativo de Maillard son la insistencia en la superación del yo personal y el desarrollo de un método de observación interior basado en la atención para llevar este propósito a cabo [...] El método contemplativo consiste en retirar al yo de los contenidos mentales. Cuando esto ocurre, este «se difumina», una metáfora genial para expresar la pérdida de consistencia que experimenta el yo cuando «deshabita» las imágenes mentales que lo sostienen. (Aguirre, 2012, p. 105 y p. 509)

Pero en el planteamiento epistemológico de la autora no solo interviene la observación desapegada, su propuesta no se reduce a deshabitar las imágenes de la «habladora»: de fondo opera toda una «cosmografía sonora» en la que, precisamente, se convoca la escucha como método. En *La razón estética*, la escucha se postula como un procedimiento para transitar las «regiones de lo invisible», aquello que escapa al marco del pensamiento racional. De este modo, se abre la percepción a ese juego de posibilidades que brinda la invisibilidad:

La escucha es el método que permite andar en las regiones de lo invisible, el lugar donde la actividad lúdica esencial es posible, actividad que consiste en asistir al engarce interno de las cosas, la formación de mundos y su transformación, asistir a la desrealización de nuestra forma visible y al juego de posibilidades que la invisibilidad procura. (Maillard, 2017, p. 105)

La actitud contemplativa a la que hace referencia Aguirre restringe la acción del pensamiento teórico de la autora a un único canal perceptivo, el de la visión. En *La razón estética* se reivindica lo contrario, ampliar los modos de percibir y de procesar la información, fagocitados por la el peso de la visión en la cosmología occidental. La disposición contemplativa representa uno de los modos de aprehender la realidad, pero no el único. Por ello, la actitud estética se propone como «un modo de estar en el mundo y constituirse a través del ensanchamiento de los sentidos, no solo de la visión, sino también del oído, del tacto y del resto de sentidos» (Maillard, 2017, p. 202). La escucha y la observación son herramientas complementarias para acceder a esa experiencia estética sobre la realidad.

La experiencia estética proyecta un estado de recepción atenta, una disposición en la que escucha y observación conforman un mismo engranaje. Este estado de conciencia guarda proximidad con la «experiencia meditativa», una condición psicológica que favorece anclarse en el instante presente, diluyendo el peso del «florilegio» y de la «habladora». La «experiencia meditativa» se puede definir como un estado de atención plena. El foco se centra sobre el cuerpo, el entorno o un objeto. Mientras tanto se trata de advertir las propias sensaciones, sentimiento e ideas sin juzgarlas, dejándolas tal y como se muestran a la conciencia. Esta experiencia supone un acercamiento fenomenológico hacia el «estar-siendo», hacia su modo de aparecer. A través de esta experiencia se explora la naturaleza de la mente y la interacción de los procesos cognitivos con el cuerpo.

La práctica de la «atención plena» es contigua a la meditación. Desde este prisma, la actitud abstracta se considera la disposición natural de la mente cuando esta no está enfocada en el instante. La abstracción distanciaría la conciencia de lo inmediato, velando ese «estar-siendo» de los fenómenos. Siguiendo técnicas de meditación –como sugiere la autora en *India*– puede lograrse «entrever el hilo blanco en los intersticios entre una piedra y otra, y darse cuenta de su continuidad» (Maillard, 2014, p. 565). La «atención plena» propone entrenar la conciencia para que esta sea capaz de apuntar hacia esos espacios en blanco donde se neutraliza el «yo». El ensanchamiento de los sentidos que propone la autora sugiere cierta «experiencia meditativa» sobre la realidad.

La experiencia meditativa puede considerarse prácticamente como un modelo de recepción estética. El psicólogo y escritor estadounidense Daniel Goleman, en el libro *The Meditative Mind: The Varieties of Meditative Experience* (1989), señala esta experiencia como una ruptura total de la conciencia regular, donde los pensamientos obstaculizadores cesan totalmente y se produce un flujo unitario con los objetos, con el espacio y con el tiempo (Goleman, 1989, p. 13). Esta ruptura de la conciencia regular se produciría a través de cierta sinfonización con los objetos: a través de la inmersión de la conciencia en el flujo del «estar-existiendo». Esto implica reconocerse como parte de una red en la que cada segmento de cuerda, cada punto y cada nudo son correlativos; un proceso que la autora denomina como

«principio de igualdad» (Maillard, 2017, p. 62). Desde la visión del meditador, este principio implica «estar-con» las cosas, en lugar de enfrentarse a ellas.

El actual Dalai Lama, Tenzin Gyatso, en el ensayo *El ojo de la sabiduría* (2002) define la experiencia meditativa como un estado de recogimiento, en el que la conciencia deja de estar dominada por la dispersión natural de la mente, sumida en el mundo de las diferencias:

Cuando la mente no está perturbada el cuerpo es más ligero y flexible. Con la mente tranquila tanto el cuerpo como la mente se ven insuflados de gozo y felicidad. Cuando se tiene esta experiencia, el meditador establece una gran concentración y, por lo tanto, puede entrar en un estado de recogimiento [...]

Durante la meditación es necesario estar atento al objeto, mientras que al mismo tiempo la mente no debe hundirse en él. “Dispersión” es un tipo de veleidad de la mente en el que esta no puede mantenerse fija sobre su objeto. Estos dos obstáculos se oponen a la comprensión clara. (Dalai Lama, 2002, p. 83)

En la escritura de Chantal Maillard, observación y escucha se ponen al servicio de este «principio de igualdad». Ambos canales perceptivos funcionan para alinear la conciencia con el curso del «estar-siendo». La figura del poeta es llamada a ser un referente de esta experiencia meditativa y el poema, una vía de acceso a esa «conciencia-organismo» compartida:

El artista de hoy es más que nunca un *vidente*: hallar (*trouver*) el objeto es *verlo* como tal, y esto no es otra cosa que proyectar el gesto en el que la conciencia se es a sí misma siendo lo otro en la unidad del instante. Artista es aquel que se sitúa en el *límite*: allí donde la visión del ensamblaje es posible. Artista es aquel que es capaz de percibir la simultaneidad de lo que ocurre. Ser artista es ver configurarse el (un) mundo, el mundo como objeto estético. (Maillard, 2017, p. 202)

El silencio que reivindica la autora es el marco de actuación para que tanto el artista como el «lecto-espectador» interactúen con este «principio de igualdad». La experiencia meditativa aglutina la actitud contemplativa y la escucha musical como estrategias para desrealizar los límites del «yo». Ambos canales tienen la misión de romper el «embrujo» racionalista. La intención es recobrar esa capacidad menguada para percibir la simultaneidad de «lo-que-ocurre», para convertirse en ese artista que reconfigura un mundo entendido como objeto

estético. Un mundo que el imaginario de la autora es concebido como una gran trama sonora a la que prestar oídos.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha tratado de responder a la siguiente doble pregunta: ¿Por qué aparece tan reiteradamente referido el ámbito de la música y del sonido en la escritura de Chantal Maillard? ¿Qué papel juega en el contexto de su reflexión teórica y de su práctica creativa? La principal hipótesis de trabajo ha sido que la escucha atenta funciona como metodología para el desarrollo del modelo de la razón estética y de la poesía del advenimiento. Ambos paradigmas comparten un mismo cometido desde perspectivas distintas, la reflexión teórica y la práctica creativa, con un objetivo común: prestar oídos a la escucha simple y directa del «suceso». Con ello, se busca repensar las relaciones con una misma y con el mundo, a través de un prisma cercano al pensamiento oriental, en el cual la realidad es concebida como un «estar-sucediendo» en compañía; un «camino-haciéndose».

La cosmografía de la autora pone énfasis en el carácter fluyente y nunca concluido de este «estar-siendo» mediante la cuestión sonora. Entendiendo lo sonoro como ese silencio al que se refiere Cage: como un horizonte entrecruzado e incesante en continuo devenir. Música y sonido en la escritura de la autora juegan a reforzar esta idea. El universo que se cartografía responde a un mundo en el cual las formas son percibidas como reverberaciones de un soplo en continuo movimiento, donde las fuerzas se transforman las unas a las otras. Una concepción que convoca la antigua noción de las mutaciones, la alternancia de los contrarios y el curso del *qi*. A través de este horizonte se busca recuperar la sensibilidad hacia el «camino-haciéndose». Un decurso que puede entenderse como la proyección en movimiento del mundo fenoménico. Para la autora, la comprensión no supone tanto entender una teoría como saber seguir este decurso. Sintonizar los propios movimientos con él. Saber afinarse.

Este afinamiento no solo remite a una cuestión musical, sino de despojamiento. Afinarse también supone despojarse de lo que creemos ser. Comprender la naturaleza de esta realidad reverberante implica una escucha atenta que requiere de cierta *epojé*, de la suspensión de juicios y del cuestionamiento del cuerpo social heredado. Medea encarna la experiencia de shock necesaria para invertir la mirada. Una inversión que pone en tela de juicio los propios principios y valores. Esta experiencia ya estaba latente en la reflexión teórica de Maillard. *La*

razón estética apostaba por la escucha como fórmula para reiniciar la propia sensibilidad. Una apuesta que se redobla una década y media más tarde, en su teoría poética, con el modelo del advenimiento. En este paradigma, la poesía se convierte en una cuestión musical, de acompañamiento con el ritmo de ese «camino-haciéndose». El poeta del advenimiento tiene como misión tanto afinarse-con el suceso, como afinarse-de las convenciones sociales: solo de este modo puede abrir la mano y que el poema advenga. La cuestión de la escucha como método para aprehender el «estar-siendo» atraviesa la reflexión teórica y desemboca en la práctica creativa.

Pero Chantal Maillard no puede considerarse una poeta del advenimiento. Al menos en un sentido estricto, lo que no quiere decir que su escritura creativa no participe de este paradigma. Si bien es cierto que muchos de los postulados presentes de forma teórica en *La razón estética* y en *La baba del caracol* son tratados de forma creativa en los poemarios, el modo de relacionarse con estos postulados se aleja un tanto de la órbita del advenimiento. En este sentido, parece que ella también tope con esa piedra que, denuncia, se encuentran muchas de las propuestas de la posmodernidad: el estar varadas hacia el polo de una excesiva teorización en cuanto a modelos o formas de relacionarse con la realidad, en lugar de mostrar esos modelos en su ejecución.

En los primeros poemarios de madurez como *Matar a Platón*, *Hilos* o *La tierra prometida* hay un modo de hacer próximo a los postulados del advenimiento, *avant la lettre*. Pero esta proximidad acaba por regularizar ciertas marcas de estilo. Y la poesía del advenimiento se caracteriza, precisamente, por no reducirse a parámetros fijos. Pero en la escritura de la autora acaba operando una estructura previsible con el paso de los años, que se manifiesta a través de marcas como los desdoblamientos, las intertextualidades o las hibridaciones. Esta fijación choca con ese poeta que tan solo abriría la mano para que el poema advenga. Esta mano se acaba convirtiendo un receptáculo prefijado. En una construcción que se aleja de la premisa oracular del poeta-mediador, más próxima a la de ese otro poeta-productor que la autora rechaza en su teoría. Los poemas, al cabo de los años, incluso aceptando la premisa de que «advengan», lo hacen con unos parámetros muy similares los unos con los otros. Esto no

quiere decir que la autora no participe de la misma teoría que elabora, sobre todo en un primer estadio de su producción poética. Pero no permite tampoco situar su poesía como paradigma del modelo poético que teoriza, al menos durante toda su escritura. Reflexión teórica y práctica creativa se cruzan, pero no discurren paralelas. Aunque se podrían añadir más argumentos. Atendamos al aquietamiento.

En *La baba del caracol* el aquietamiento es sugerido como la capacidad de atemperarse, de reducir el propio tiempo de tal forma que escuchemos el instante. Lo que se propone es volver al significado arcaico del término ritmo, que remite al verbo (ῥεῖν): «fluir». Por ello, se aboga atender al ritmo de los otros, de las «cosas-siendo», para fluir con su decurso. Pero una cosa es atender a estos ritmos y otra reflexionar sobre el atender a estos ritmos: son cosas diferentes. Desde un punto de vista cuantitativo, Maillard se sitúa en este último polo. Incluso en su escritura poética. En *Matar a Platón*, *Hilos* o *La herida en la lengua* cohabita la narración en flujo, junto con la tematización del flujo. Claro que, en su escritura, hay huellas de este acompañamiento rítmico. Huellas que aunque no conducen hasta una «jazzcritura» en sentido estricto, sí que apuntan hacia esos espacios en blanco que simbolizan el «camino-haciéndose». Los suprasegmentos dan cuenta de ello. Estas marcas de oralidad en su escritura alcanzan un valor más amplio que el de las palabras para sugerir su decurso. A través de la ventanización de su escritura en su web se otorga una presencia relevante a estas marcas. Esto se observa en la sección «en voz propia», donde los poemas son recitados por la autora, cobrando así el texto cierta dimensión orgánica que permite aprehender esa capa sonora que acompaña a las palabras.

Pero en el conjunto de la escritura de Maillard es difícil hablar cuantitativamente de un aquietamiento desde la óptica de *La baba del caracol*. Sí se puede hablar, en cambio, de cierta *ascesis* en el sentido que se apunta en *Las venas del dragón*: como un método con una serie de ejercicios. La escritura de la autora puede considerarse como un gran ejercicio en el que se integran tanto la atención al ritmo, como la reflexión acerca del cómo atender. La intención, en cualquier caso, es la misma: invertir la mirada occidental y abrirse a hacia una

escucha próxima a la de la estética oriental. Estos caminos conducen hacia una misma ubicación.

El punto de encuentro es la consideración del «común de las cosas». Un concepto que pone el foco en el carácter transformativo, procesual y relacional de todo lo existente. Como sucede con el acontecimiento en *Matar a Platón*, la autora emplea nociones filosóficas presentes en su reflexión teórica para ponerlas al servicio de su escritura creativa. Así propone una cosmología fenomenológica y poética del universo. La escritura de Maillard puede entenderse como un medio para devolver la atención a lo singular, heterogéneo y plural. En contraste con la tradición occidental más hegemónica, a la que denomina de forma genérica como «platonismo». Un regreso que supone situarse ante una intersección. El universo, según la cosmografía sonora de la autora, no supondría una colección de elementos aislados, sino un conjunto de relaciones. En el que no interesa tanto representar la distribución momentánea de una serie de objetos o seres, encerrados en sus aparentes límites, sino el modo en el cual estos entran en contacto los unos con los otros. Volver la mirada hacia esta dimensión supone situarse ante la toma de contacto con «el otro».

La escritura de Maillard trata de dar cuenta de esta efervescencia, ya sea a través de la reflexión teórica o de la práctica poética. Una escritura que –como testigo– presta oídos para ajustarse a la frecuencia vibratoria de las «cosas», intuir las y adoptar su tempo. El horizonte es la encrucijada de ese «estar-siendo». Cosas que no remitirían a una realidad última, ente o principio creador. O, al menos, que no pretenden remitir a ello, aunque haya recursos retóricos que aproximen ese común de las cosas hacia cierto esencialismo. Por ejemplo, el tratamiento de este común de las cosas como principio apriorístico. Que la poesía del advenimiento se accione desde esta suerte de naturaleza fluyente (que proyectaría el poema) implica la idea de que la realidad no se construye, sino que aparece. En este sentido, lo que hay se manifiesta. Esto implica cierta contradicción con el anti-esencialismo teórico de Maillard, que sin embargo se atenúa en el paradigma del advenimiento, donde el poeta no haría ningún ruido, tan solo abriría la mano para que el poema apareciera.

La intertextualidad con la música de Feldman y de Cage añade una capa narrativa en *Hilos* y en *La compasión difícil*. Los patrones sonoros del *Cuarteto para piano y cuerdas* y de *Litany for a whale* son fundamentales en la arquitectura de ambos textos. La voluntad por borrar la «memoria del hilo» se amplifica con el juego de desorientación de la memoria propio del *Cuarteto*. Maillard escoge la estructura de esta pieza como andamio para vertebrar el discurso en *Hilos*. Esta estrategia dota al poemario de un subtexto que juega a romper la composición lineal. Con *Litany for a whale* se lleva a cabo una operación similar. La descomposición de las líneas vocales sirve como horizonte estético durante la desintegración de LA MUJER y MEDEA en esa voz coral que representa a «todas nosotras». La música sirve como soporte estético para la descomposición de la propia historia personal y del cuerpo social heredado.

En *Matar a Platón en concierto* el diálogo entre música y texto convoca también el lenguaje corporal. La transformación polipoética del poemario supone uno de los ejercicios más radicales de atención al ritmo. En esta versión del poemario, el lector se transforma en una suerte de «lecto-espectador» situado ante un doble acontecimiento: el relato del accidente de tráfico y el concierto-recital. Un ejercicio también encaminado a propiciar cierta experiencia de shock. Pero no por la vía de la lectura, como sucede en la reescritura de *Medea*. La *performance* permite poner el foco no solo en el acontecimiento que se relata, sino en el meta-acontecimiento: la vivencia del relato en primera persona, ya no desde el plano intelectual que permite la lectura, sino desde la experiencia situada del concierto. Con esta estrategia el poemario se convierte en un texto que puede habitarse, un texto, en cierto modo, vivo.

La estrategia pasa por situar al «lecto-espectador» ante el accidente pero desde otra perspectiva, situado ante otra accidentalidad: la que impregna la sala de butacas. Los tosidos, los estornudos, los cuchicheos. Música, texto y movimiento promueven la atención al acontecimiento desde un plano que supere la abstracción. La sonoridad atonal del concierto desempeña un papel fundamental como catalizador de esta intención, dado que esta música suele exigir una escucha más atenta. Precisamente, porque juega con la percepción a través de quiebros en la expectativa. Esta estrategia de reescritura manifiesta cierta lateralización en la propia escritura. Un cambio de enfoque en línea con la superación de esa jaula de

conceptos que señala Feldman en sus textos. Música y sonido conforman un arma más contra la propia máquina.

Una máquina entendida como ese gusto por la trivialización: por la reducción de sistemas complejos a fin de predecirlos y explicarlos. Si el acontecimiento nunca puede ser definido, la estrategia de fijarlo a un texto no hace más que tematizarlo: que reducir conceptualmente al «uno-texto» lo «diverso-aconteciendo». Por ello, quizá Maillard repiensa el poemario desde un enfoque acústico, sorteando esa seducción de la escritura que señala Derrida en «La farmacia de Platón» y que pone el foco, no en qué significa el texto, sino en cómo adquiere significado. Un enfoque que trata de distanciarse del cliché y de la lectura prefijada. La bandasonorización del poemario acaba funcionando como un dispositivo para interferir esta tematización y, con ello, *glitchear* su trivialización. La «panta-literatura» y el hibridismo juegan también a interferir categorías y transgredir convenciones, aproximando la escritura de la autora a la «combinatoria abierta» que señala Baudrillard o la «obra abierta» que sugiere Eco.

Estos contrapuntos responden a ese gusto particular por la disonancia. Una filia en la que puede ubicarse este enfoque deconstructivo sobre la propia escritura. A este cuestionamiento se contribuye con el recurso formal de la marginalia. Un espacio que visibiliza las contradicciones que tensionan los relatos. Zonas concebidas como resonancias de las múltiples voces que interfieren la escritura, que recuperan esas voces antiguas atrapadas en el subsuelo de la conciencia –como se señala en *La compasión difícil*–. Una afirmación que, a pesar del rechazo frontal del psicoanálisis por parte de la autora, le aproxima a su órbita. La cosmografía sonora es concebida como un sistema de resonancias en el que no existen cosas, ni seres, sino fuerzas activas en perpetua mutación. Un sistema articulado por ese poder de la sugerencia, propio del método de escritura y de interpretación de la teoría del *dhvani*. Un método explorado también por Lacan para explorar otros modelos hermenéuticos: como fórmula de retorno al uso de los efectos simbólicos, en tanto que técnica de comprensión e interpretación renovada.

La resonancia es una herramienta compartida por la propuesta cosmográfica de Maillard y el psicoanálisis. La diferencia es el origen de las resonancias: si provienen desde el inconsciente del individuo o desde ese «organismo-compartido-haciéndose». Que la autora sitúe la resonancia en un ámbito que podría calificarse como subsuelo de la conciencia, en cierto modo, aproxima su retórica a ese psicoanálisis que rechaza. El «abajo» –señala en *La mujer de pie*– no es inconsciente sino inconmensurable, pero esta inconmensurabilidad es abordada con la misma herramienta; a pesar de que el enfoque trate de ser distinto. Este acercamiento contradictorio no desplaza a ese valor de la resonancia como ritmo y forma de la materia en el imaginario de su cosmografía. Hablar de resonancia en su poética es hablar de escucha, y hablar de escucha es recuperar la sensibilidad ante el «camino-haciéndose». Una escucha que nos sitúa en la pregunta por la percepción para repensar el mundo como el artista oriental: olvidado de sí. Un requisito fundamental para cabalgar el dragón.

Esta metáfora supone «comprender sin comprender» el curso de las transformaciones. Implica traspasar esas diferencias que «a nuestros ojos separan la tierra del cielo, que todo unifica». Maillard alude a esta imagen para referirse a esa capacidad por hacerse y deshacerse con la fuerza del universo. El artista olvidado de sí estaría capacitado para emprender el viaje y penetrar en el proceso de las metamorfosis. Desde su reflexión teórica hasta su práctica creativa, la escritura de Maillard puede situarse en el marco de este viaje. La visión artística de la autora se alinea con la misión del artista oriental. Por ello, se reivindica esa actitud desinteresada del sabio que permita situarse junto-a las cosas, sin confrontarlas, y abrirse a su escucha. Música y sonido aparecen como valores fundamentales de esta misión-visión que la autora comparte con el artista oriental.

Prestar oídos, como reza el título de esta tesis, supone introducirse en el discurrir sonoro y entregar la escucha a esa sugerencia que las «cosas» proyectan. Significa emplear una escucha atenta hacia ese organismo compartido del «camino-haciéndose». Una escucha que no imponga un método de traslación basado en la ideología. La propia sensibilidad serviría como catalizadora de esta disposición atenta y activa hacia «el otro». Una escucha que también implica construcción, pero una construcción que busca edificarse sobre la

desidentificación del *eidolon*, de las imágenes que dan forma al cuerpo social heredado. Una escucha que supone introducirse en el discurrir sonoro del universo. Y confluir con esa música que se brinda a los oídos que se prestan. Prestar oídos es saber seguir el compás y danzar con él: recuperando la sensibilidad ante el «estar-siendo».

«I tried so hard and got so far
But in the end, it doesn't even matter
I had to fall to lose it all
But in the end, it doesn't even matter»

«In the end» - Linkin Park
Hybrid Theory (2000)

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

Maillard, C. (1991). *Apuntes para una poética: para una poesía fenomenológica*. Centro Cultural de la Generación del 27.

_____ (1993). *El crimen perfecto*. Tecnos.

_____ (1993). *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Indica Books.

_____ (1995). *La Sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal.

_____ (2001). *Filosofía en los días críticos*. Pre-textos.

_____ (2002). *Lógica borrosa*. Miguel Gómez Ediciones.

_____ (2004). *Matar a Platón: Seguido de Escribir*. Tusquets.

_____ (2005). *Diarios indios*. Pre-Textos.

_____ (2006). *Husos: Notas al margen*. Pre-Textos.

_____ (2007). *Hilos: Seguido de Cual*. Tusquets.

_____ (2009a). *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-Textos.

_____ (2009b). *Hainuwele y otros poemas*. Tusquets.

_____ (2009c). *La tierra prometida*. Editorial Milrazones.

_____ (2010). *En traza. Pequeña zoología poemática*. CCCB.

_____ (2011a). *Bélgica: Cuadernos de la memoria*. Pre-textos.

_____ (2011b). *Matar a Platón en concierto*. Teatro Español.

_____ (2014a). *India: Obra reunida*. Pre-textos.

_____ (2014b). *La baba del caracol*. Vaso Roto.

_____ (2015a). *Matar a Platón en concierto*. Bidebarrieta Kulturgunea. Bilbao Poesía.

_____ (2015b). *La herida en la lengua*. Tusquets.

- _____ (2015c). *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg.
- _____ (2016). *Matar a Platón en concierto*. Teatro Góngora. Festival Cosmopoéticas.
- _____ (2017). *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.
- _____ (2018a). *Cual menguando*. Tusquets Editores.
- _____ (2018b). *¿Es posible un mundo sin violencia?* Vaso Roto.
- _____ (2019a). *La compasión difícil*. Galaxia Gutenberg.
- _____ (2019b). Facultad de Filología Universidad de Sevilla. *Recital de Chantal Maillard* [Video]. Youtube. <https://shortest.link/3TzU>
- _____ (2020a). *Medea*. Tusquets.
- _____ (2020b). «¿Todo lo que vibra es música?» Conferencia en el Palau de la Música. Fundació Orfeó Català-Palau de la Música. Barcelona
- _____ (2020c). *Daniel: Voces en duelo*. Vaso Roto.
- _____ (2021a). «En voz propia». [Fonoteca] <https://chantalmaillard.com/> Recuperado de: <https://tinyurl.com/59j5ru4j> [01/06/2021]
- _____ (2021a). «No hablar» / «La ofrenda». [Videoteca] <https://chantalmaillard.com/> Recuperado de: <https://tinyurl.com/2czsd3a7> [01/06/2021]
- _____ (2021b). *Las venas del dragón*. Galaxia Gutenberg.
- _____ (2022). *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*. Edición y estudio preliminar de Virginia Trueba Mira y Posdata de Miguel Morey. Galaxia Gutenberg.

2. Fuentes secundarias

- Adorno, T. W. (2005). *Teoría Estética*. Akal.
- _____ (2018). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. Akal.
- Aguirre, N. (2013). Chantal Maillard y la India. *Papeles de la India*. Volumen 44, número 2. Consejo indio de relaciones culturales.
- _____ (2012). *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid] URL: <https://tinyurl.com/akdfmc8x>
- Albiez, S. & Pattie, D. (2016). *Brian Eno: Oblique Music*. Continuum Publishing Corporation.
- Álvarez, K. E. L. (2019). Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas, 17*.
- Aristóteles. (2012). *Metafísica de Aristóteles*. Gredos.
- Armel, A. (2004). Du mot a la vie: Un dialogue entre Jacques Derrida et Helene Cixous. *Magazine litteraire*.
- Arnold, M., Urquiza, A., & Thumala, D. (2011). Recepción del concepto de autopoiesis en las ciencias sociales. *Sociológica (México)*, 26, nº73.
- Artaud, A. (1976). *Textos 1923-1946*. Caldeón.
- Ashton, D. & Newman, J. (2010). Relations of Control: Walkthroughs and the Structuring of Player Agency. *The Fibreculture Journal*, No. 16. Bath Spa University.
- Bachelard, G. (2007). *La formación del espíritu científico: Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Siglo XXI.

- Badiou, A. (2013). *Le séminaire. L'antiphilosophie, Vol. 3. Lacan: 1994-1995*. Fayard.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Alianza.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Barthes, R. (2001). *S/Z. Siglo XXI*.
- Baudrillard, J. (2006). *Pantalla total*. Anagrama.
- Beck, G. L. & Denny, F. M. (2009). *Sonic Theology: Hinduism and sacred sound*. The University of South Carolina Press.
- Beuchot, M. (2015). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blesa, T. (1998). *Logofagias: Los trazos del silencio*. Anexos de Tropelías.
- Bohlman, P.V. (1999). «Ontologies of Music», en: Cook, N. y M. Everist (eds), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Bono, E. D. (1983). *The Use of Lateral Thinking*. Penguin Books.
- Bosseur, J. & Cohen-Levinas, D. (2008). *Morton Feldman, «Escritos y Letras»*. L'Harmattan.
- Briz, A. (2011). *El español coloquial en la conversación*. Ariel.
- Burkert, W. (1974). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Harvard University Press.
- Cage, J. (1994). *Para los pájaros*. Alias.
- _____ (2002). *Silencio*. Ardora.
- Cage, J. & Retallack, J. (2011). *Visual Art: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Materiales pesados.

- Camus, A. (2013). *El extranjero*. Alianza.
- Cano, R. L. (2017). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Casullo, N. (2010). *El debate modernidad-posmodernidad*. Retórica Ediciones.
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud*. Siruela.
- Cirlot, J. E. (2005). *En la llama: poesía (1943-1959)*. Ed. Enrique Granell. Siruela.
- Clemens, J. (2013). *Psychoanalysis is an Antiphilosophy*. Edinburgh University Press.
- Confucio. (2019). *Analectas*. S. Leys, (Trad). Edaf.
- Cortázar, J. (2006). *Obra crítica. Obras Completas 6*. Galaxia Gutenberg.
- Cross, I. (2003). «Music as biocultural phenomenon». *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 106-111.
- _____ (2004). «Music and meaning, ambiguity and evolution». En *Musical Communication*, D. Miell, R. MacDonald & D. Hargreaves (eds.), 27-43. Oxford: Oxford University Press.
- Dalai Lama. (2002). *El ojo de la sabiduría: Y la historia del avance del Buddhadharma en el Tíbet*. Kairós.
- de Arcos, M. (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla] URL: <https://tinyurl.com/yxrthnkx>
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- _____ (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.

- Derrida, J. (2013). *La Escritura y La Diferencia*. Antrhopos.
- _____ (2015). *La diseminación*. Editorial Fundamentos.
- Duchamp, M. (1998). *Notas*. Tecnos.
- Dufrenne, M. (2018). *Fenomenología de la experiencia estética*. Universitat de Valencia.
- Duvignaud, J. (1998). *El juego del juego*. Fondo De Cultura Económica.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Planeta de Agostini.
- _____ (2011). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Feldman, M. (1998). *Escritos y palabras, precedido de una monografía de Jean-Yves Bosseur*. L'Harmattan.
- _____ (2012). *Pensamientos verticales*. Caja negra.
- Ferrater, J. (1965). *Diccionario de filosofía*. Sudamericana.
- Fernández, José Luis (2009). Poesía y filosofía en *Matar a Platón. Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://nanourl.org/z0t>
- Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford University Press.
- Gandini, G. (1978). *Introducción a la música contemporánea para profesores de secundaria*. Ministerio de Cultura y Educación de Argentina.
- García, J. M. (2006). Improvisar es como vivir un trance espiritual. *El País*. <https://tinyurl.com/fctdbnfs>
- Gardner, H. (2009). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.

- Gerbert, M. (2018). *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*. Nabu Press.
- Giodani, L., Borra, A. & Gómez, V. (2010). El no saber cargado de compasión. Conversación con Chantal Maillard. *Manuales de instrucciones*, Volumen 7/II. Fundación Inquietudes.
- Goleman, D. (1989). *The Meditative Mind: The Varieties of Meditative Experience*. Aquarian Press.
- Gómez, J. B. & Morera, O. (2018). *Loops I. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Reservoir Books.
- González-Cobo, R. A. (2008). *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado.
- Gonzalo, J. F. (2011). *Filosofía zombi*. Anagrama.
- Grimes, J. A. (2009). *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*. State University of New York Press.
- Habermas, J. (1988). «La modernidad, un proyecto incompleto». Foster, H, (ed.). *La posmodernidad*. Kairós.
- Hegel, F. (2006). *Filosofía del arte o estética*. Abada.
- Heidegger, M. (2020). *conferencias y Artículos*. Serbal.
- Hidalgo, A. (2016). *Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada] URL: <https://tinyurl.com/vpwew2s>
- Hofmannsthal, H. (1996). *Carta de lord Chandos*. Alba Editorial.
- Homero (2019). *Iliada*. Traducción de Emilio Crespo Güernes. Gredos
- Husserl, E. (1982). *Investigaciones lógicas, I*. Alianza.

- _____ (2006). *Ideas II: Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2016). *La idea de la fenomenología cinco lecciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Ingalls, D. H. (1990). *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Harvard University Press.
- Izutsu, T. (2004). *Sufismo y taoísmo (vol. ii): Laozi y Zhuangzi*. Siruela.
- Jackson, H. J. (2001). *Marginalia: Readers Writing in Books*. Yale University Press.
- Jackson, K. (2000). *Invisible Forms: A Guide to Literary Curiosities*. St Martin's Press.
- Jaffer, A. (2016). «Bindu and Mandala: Manifestations of Sacred Architecture». RMIT University
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alfa Decay.
- Jeppesen, K. (2004). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Dover.
- Kaminsky, G. (2001). *Escrituras interferidas: Singularidad, resonancias, propagación*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Kerchner, J. L. (2013). *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning*. Oxford University Press.
- Kirk, G. S. (2014). *Los filósofos presocráticos*. Gredos.

Kramer, J. (1996). «Postmodern Concepts of Musical Time». *Indiana Theory Review*, Vol. 17, No. 2.

_____ (1998). *The Time of Music*. Schirmer Books.

Kramer, L. (1989). *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*. *19th Century Music* 13.

Kristeva, J. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y psicoanálisis*. Editorial Cuarto Propio.

_____ (2002). *Semiótica*. Espiral.

Kumar, S., Kriegstein, K. von, Friston, K., & Griffiths, T. D. (2012). Features versus Feelings: Dissociable Representations of the Acoustic Features and Valence of Aversive Sounds. *Journal of Neuroscience*, Vol. 32, Issue 41. Society for Neuroscience.

Lacan, J. (2008). *El fracaso del Un-desliz es el amor: A la manera del seminario oral de Jacques Lacan*. Ortega y Ortiz.

_____ (2009). *Escritos I*. Siglo XXI Editores.

Lange, A. (2010). *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Liter*. Brill Academic Pub

Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de La Musica*. Fondo de Cultura Económica.

Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Anagrama.

Lyotard, J. F. (2006) *La condición postmoderna*. Cátedra.

Maqueda, Eugenio (2009). Poética y estética en *Matar a Platón*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. URL:

<https://shortest.link/3IZh>

- Martínez, J. (1996). *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]
URL: <https://tinyurl.com/yasmw6cm>
- Martínez, J. (2006, julio 7). Improvisar es como vivir un trance espiritual. *El País*.
- Maturana, H., & Varela F. (2005). *De máquinas y seres vivos: Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Lumen.
- McClary, S. (2003). Lo narrativo en música «absoluta»: Identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 25.
- Meschonnic, H. (2018). *La poética como crítica del sentido*. Tarahumara.
- Minarelli, E. (1983). *Visioni violazioni vivisezioni; segni & suoni della poesia contemporanea*. Altafini.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap: Los orígenes de la música y el lenguaje*. Crítica.
- Montiel, A. (2016). Disputa entre Husserl y Heidegger: De la fenomenología reflexiva a la fenomenología hermenéutica. *ARANDU-UTIC – Revista Científica Internacional - Vol. III, Número 1*. <https://nanourl.org/INp>
- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador: Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral.
- Nagarjuna. (2011). *Fundamentos de la vía media*. Alianza.
- Nieto, D. (2012). Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard. *Sesión no numerada, revista de letras y ficción audiovisual*, nº2. Universidad Complutense de Madrid. <https://nanourl.org/JUg>

- _____ (2014). Decir dos veces. El desdoblamiento y la repetición en la escritura de Chantal Maillard y la filmografía de Apichatpong Weerasethkul. *Sobre la adaptación y más allá trasvases filmoliterarios*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2015). *En la trama del lenguaje: Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada] URL: <https://tinyurl.com/rnttdmz2>
- Nintendo. (1999). *Pokémon Edición Roja y Edición Azul*. Game Boy. Game Freak Studio.
- Pablo, L. (1968). *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Ciencia nueva.
- Panda, N. (1995). *The Vibrating Universe*. Motilal Banarsidass Publisher.
- Parménides. (2007). *Poema. Fragmentos y tradición textual*. Istmo.
- Platón. (1872). *Obras completas de Platón*. Medina y Navarro Editores.
- _____ (2019). *Diálogos I*. (J. C. Ruiz & C. G. Gual, Trads.). Gredos.
- _____ (2002). *Diálogos VII. Dudosos, Apócrifos, Cartas: Dudosos. Apócrifos. Cartas*. Gredos.
- _____ (2021). *Timeo*. Abada.
- Preciado, I. (1996). *Zhuang Zi. «Maestro Chuang Tsé»*. Kairós.
- Premnath, D. (2006). *Ways of Being, Ways of Reading: Asian American Biblical Interpretation*. Chalice Press.
- Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press.
- Pujadas, M. P. (2010). *Música Pura i Música Programàtica en el Romanticisme*. Col·lecció l'Auditori.
- Qiu, P. (2005). *Basho and the Dao: The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*.

University of Hawaii Press.

Quignard, P. (2007). *Villa Amalia*. Espasa.

Quignard, P. (2008). *Todas las mañanas del mundo*. Espasa.

Olson, D. R., & Torrance, N. (2013). *Cultura escrita y oralidad*. Gedisa.

Reale, G. (2001). *Platón: En busca de la sabiduría secreta*. Herder Editorial.

Redacción. (2013). Un cuadro de Bacon se convierte en el más caro jamás subastado. *La Vanguardia*. <https://tinyurl.com/uaurpnx8>

Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones, Cartas del Vidente*. Hiperión.

Rorty, R. (1984). «Habermas and Lyotard on Postmodernity». *Praxis International*, Vol. 4., Num. 1, 32-44. Oxford: Blackwell.

Rosal, M. (2006). *Con voz propia. estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Renacimiento.

Rovatti, P. A., & Vattimo, G. (2006). *El pensamiento débil*. Cátedra.

Rowell, L. (2005). *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*. Gedisa.

Rameau, J.P. (2019). *Tratado de armonía. Reducido a sus principios naturales*. Autores Editores.

Sartre, J.P. (2011). *La náusea*. Alianza.

Safatle V. (2010). Morton Feldman com a crític de la ideologia: una lectura política de Rothko Chapel. *L'Espill*. nº 36.

Schneider, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la*

escultura antiguas. Siruela.

Schönberg, A. (2005). *El estilo y la idea*. Idea Books.

Searle, J. (2007). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Cátedra.

Sergarra, M. (2007). *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Icaria Editorial.

Serrano, J. (2017). Chantal Maillard: El universo es un sistema de resonancias. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 802.

Shklovski, V. (2013). «El arte como artificio». Todorov, T. (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.

Solana, I. (2017). *El cuerpo escribe: la poética de Chantal Maillard*. *El cuerpo escribe: la poética de Chantal Maillard*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México] URL: <https://tinyurl.com/zrr2rkya>

Soublette, G. (1990). *Tao Te King*. Cuatro Vientos.

Suárez, P.A. (2019). *Música Contemporánea: antecedentes, presente y ¿futuro?* Revista Cultural Alternativas.

Suzuki, S. (2011): *Zen mind, beginners mind. Informal talks on Zen meditation and practice*, Boston / London, Shambala.

Stanford, D. E. (1978). *In the Classic Mode: The Achievement of Robert Bridges*. University of Delaware Press.

Trueba Mira, V. (2007). El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard. En *Políticas del deseo*. Icaria.

_____ (2007). Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke. *La Nueva Literatura Hispánica*, nº 11.

- _____ (2009). De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard), *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 85.
- _____ (2009). Volver a las palabras (sobre «Hilos» de Chantal Maillard). *Salina: revista de lletres*, N°. 23, 191-200.
- _____ (2015) Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Prólogo en: Maillard, C. *En un principio era el hambre. Antología esencial*. FCE. 9-25.
- Tort, A. (2014). *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada] URL: <https://tinyurl.com/af4k3sm4>
- Vattimo, G. (1994). *Hermenéutica y racionalidad*. (Comp.). Norma.
- von Foerster, H. (1997). Principios de auto-organización en un contexto socio-administrativo. *Cuadernos de Economía*, Volumen XVI, n° 26.
- Wilhelm, R. (2017). *I Ching: el libro de las mutaciones*. Edhasa.
- Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones filosóficas*. Trotta.
- Xolocotzi, A. (2010). Aparecer y mostrarse. Notas en torno a la «fenomenología» en Hegel y Heidegger. *Eidos* n°12.
- Zadeh, L. A. (1965). Fuzzy sets. *Information and Control*, Volume 8, Issue 3.
- Zambrano, M. (1993). *Claros del bosque*, Barcelona. Seix Barral.
- _____ (2014). *Los sueños y el tiempo*. Siruela.
- Zubiri, X. (1985). *Sobre la esencia*. Alianza.

3. Discografía

A Filetta. (2006). *Medea*. Deda.

Aphex Twin (2001). *DrukQs*. Warp Records.

Carcass (1991). *Necroticism - Descanting the Insalubrious*. Earache Records.

Cage, J. (1994). *Orchestral Works*. Mode.

_____ (1994). *Apartment House 1776*. Mode.

_____ (1996). *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Montaigne.

_____ (1998). *Litany for the Whale*. Harmonia Mundi.

_____ (2006). *4'33"*. Onement.

Donuts Hole. (2020). *Desde las ruinas*. Rock Estatal Records.

Eno, B. (1975). *In Dark Trees*. Island Records.

_____ (1975). *The Big Sheep*. Island Records.

_____ (1979). *Ambient 1 (Music for Airports)*. Polydor.

Feldman, M. (1993). *Piano and String Quartet*. Nonesuch.

_____ (1998). *Coptic Light*. Argo.

_____ (1991). *Rothko Chapel*. New Albion.

_____ (1991). *Why patterns?* New Albion.

Glenn, G. (1956). *The Goldberg Variations*. Columbia Masterworks

Linkin Park (2000). *In the end*. Warner Bros Records.

Von Schirach, O. (2006). *Pukology*. Imputor?

Richard Wagner, VV.AA. (1981) - *Tristan E Isolda: Preludio Y Muerte De Amor / Los Maestros Cantores De Nuremberg: Preludio / Idilio De Sigfrido / El Holandes Errante: Obertura*. Philips.

Scriabin, V. (1972). *Prometheus Poem Of Fire*. Decca.

Webern, A. (1995). *Movements for String Quartet*. Deutsche Grammophon.

Williams, J. (2016) – *Star Wars: The Ultimate Vinyl Collection*. Sony Classical.

Williams, J. (2016) – *Jaws*. Decca.

4. Filmografia

Lucas, G. (1977). *Star Wars* [Action, Adventure, Fantasy, Sci-Fi]. Lucasfilm, Twentieth Century Fox.

Spielberg, S. (1975). *Jaws* [Adventure, Thriller]. Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures.

Von Trier, L. (1998). *Medea*. [Drama]. Radio (DR) Productions.

APÉNDICE

1. Índice de palabras clave

La siguiente relación de palabras clave ha servido para mapear el pensamiento sonoro de Chantal Maillard a lo largo de su obra. Los términos aparecen listados por orden alfabético:

Acorde	Danza	Fluctuación	Melodía	Oído	Retumbar	Sintonizar	Tono
Acústica	Dictado	Frecuencia	Modulación	Partitura	Reverberación	Sordera	Sintonizar
Afinación	Disonancia	Grito	Música	Patrón	Ruido	Suspensión	Vibración
Armonía	Distorsión	Instrumento	Octava	Percusión	Secuencia	Tañido	Volumen
Atonalismo	Eco	Interferencia	Onda	Propagación	Señal	Timbre	Zumbido
Cuerda	Espectro	Jazz	Oscilación	Resonancia	Sinfonía	Tinnitus	

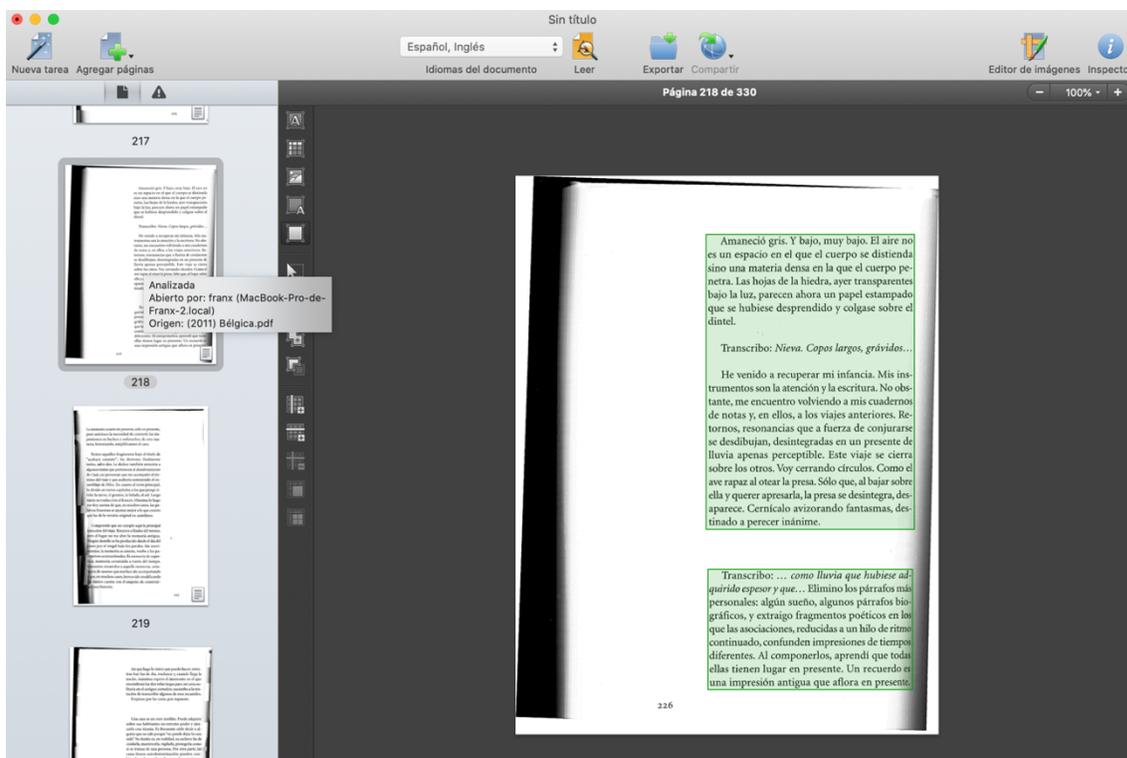
2. Base de datos

A partir de la ubicación de las palabras clave en la obra de Chantal Maillard se ha elaborado una base de datos para gestionar la información. En la base de datos la información se ha clasificado atendiendo a los siguientes indicadores: el libro en el que aparece la cita relevante, el tema que trata, el capítulo destino al que se puede dirigir la información de la cita, la cita textual en la que se han detectado las palabras clave, el número de página en la que aparece la cita y, por último, las palabras clave que aparecen insertas en ella.

El número de entradas de esta base de datos es el resultado de un trabajo de lectura centrado principalmente en los siguientes textos: *El crimen perfecto* (1993), *Rasa: el placer estético en la tradición india* (1993), *La Sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995), *Filosofía en los días críticos* (2001), *Lógica borrosa* (2002), *Matar a Platón: Seguido de Escribir* (2004), *Diarios indios* (2005), *Husos* (2006), *Hilos: Seguido de Cual* (2007), *Contra el arte y otras impostura* (2009a), *Hainuwele y otros poemas* (2009b), *La tierra prometida* (2009c), *En traza. Pequeña zoología poética* (2010), *Bélgica: Cuadernos de la memoria* (2011a), *Matar a Platón en concierto* (2011b), *India: Obra reunida* (2014a), *La baba del caracol* (2014b), *Matar a Platón en concierto* (2015a), *La herida en la lengua* (2015b), *La mujer de pie* (2015c), *La razón estética* (2017), *Cual*

menguando (2018a), *¿Es posible un mundo sin violencia?* (2018b), *La compasión difícil* (2019a), *Medea* (2020a), *Las venas del dragón* (2021b).

Para elaborar la base de datos se ha empleado como soporte la tecnología OCR (Optical Character Recognition) a través del software ABBYY FineReader®, una aplicación informática de reconocimiento óptico de caracteres que permite convertir documentos escaneados en archivos electrónicos compatibles con la búsqueda y edición. Esta tecnología me ha permitido localizar todos los conceptos y palabras clave. A continuación se muestra la interfaz de usuario del programa durante el reconocimiento óptico de un libro.



A continuación se muestra una captura de pantalla de la base de datos, elaborada a través de Google Sheets:

LIBRO	TEMA	CAPÍTULO	CITA	PÁG.	PALABRAS CLAVE
La compasión difícil	Resonancia	1	El mundo. Retroalimentación productiva de los elementos. Auto-producido. Auto-reproducido. Máquina perfecta. Movimiento integrado. Cada uno de los seres dotado de un sistema de procesamiento (nutrición y deyección) autónomo. Cada uno de ellos dispuesto a ser pasto de otros que a su vez lo serán de otros, y así hasta cumplir el círculo. La autonomía como aglutinante, como concatenante. El mundo. Un mundo. Multiplicidad sonora. Diversificación de la energía proyectada. ¿Por una voluntad? Todo supuesto es lícito; toda creencia, ilegítima. Sonido pues, si se quiere. Materia sonora. Modulación o refracción, es lo mismo. Que sea una u otra cosa depende tan sólo del sensor que se utilice: el oído, la vista, el tacto o incluso el olfato o el gusto. No hay metafísica del olfato. En cambio, la hay del gusto. El brahman puede saborearse, de ahí el autor del Tantráloka: el placer de la representación es el sabor del supremo brahman. ¿Qué divinidad puede oírse? Una primera vibración, una agitación, un primer espacio, una sacudida atraviesa el espacio al tiempo que lo insinúa. Las formas como resonancia. Para nadie. Para nada aún. Ni forma siquiera antes del ojo. Sin diferencias antes del ojo. Nada previo, ningún substrato, tan sólo una vibración que, aumentando y disminuyendo la frecuencia de sus intervalos, se difracta en múltiples sonoridades, desde lo impronunciable a las infinitas modalidades de lo audible. Así es como	14	Modulación, resonancia, vibración, frecuencia, audible
La compasión difícil	Silencio	5	"Y fuera del mí, ¿qué hay? Fuera del mí es el lugar donde la resonancia se da en su forma más pura. Acumulación de hábitos, de respuestas reiteradas, el mí es la melodía de la que una existencia se compone. Llamamos historia personal a esa melodía. «La vida de alguien», decimos, como si la vida, la simple vida pudiese ser de alguien y tener alguna historia. La historia personal es una fabulación: a la mente le gustan los enlaces, las asociaciones, los hilos. Le gustan los hilos. Hilos sonoros. Ondas. En cada onda, encapsuladas como pequeñas burbujas suspendidas bajo las crestas o sostenidas en los valles nunca en el nodo: el nodo es una abstracción-, las imágenes. Imagen-pensamiento, imagen-sensación o imagen-recuerdo, todas las imágenes tienen la misma consistencia: ideas o visiones que se suceden por asociación o por homofonía.	154	Melodía, sonoro

3. Mapa sonoro

A partir de la base de datos se ha realizado un mapeo de los cinco conceptos a través que articulan la tesis: resonancia, ritmo, disonancia, atonalismo y silencio. Este mapa me ha servido para localizar los conceptos clave más empleados por libro. Alrededor de cada concepto han ido apareciendo una serie de palabras clave, que coincidían en diversos libros. A continuación se puede observar un síntesis del mapa, en el cual a cada concepto se le asignan varias palabras clave y el libro en el que aparece:

CONCEPTO	PALABRAS CLAVE	LIBRO (según fecha de publicación)
Resonancia	Acorde, Acústica, Cuerda, Dictado, Eco, Fluctuación, Modulación, Octava, Onda, Oscilación, Oído, Propagación, Resonancia, Reverberación, Señal, Sinfonía, Sintonizar, Tañido, Timbre, Tono, Sintonizar, Vibración	1993, 1995, 1999, 2002, 2005, 2006, 2010, 2011a, 2014, 2014b, 2015, 2017, 2018, 2018b, 2019a, 2020a.

Ritmo	Danza, Oscilación, Partitura, Percusión, Retumbar, Secuencia, Vibración	1993, 1995, 1999, 2005, 2006, 2009, 2010, 2011a, 2011b, 2014, 2014b, 2015, 2017, 2019a, 2020a.
Disonancia	Afinación, Armonía, Atonalismo, Grito, Música, Ruido, Sordera, Tono, Zumbido	2005, 2010, 2011b, 2015, 2015b, 2017, 2018b, 2019a, 2020a
Atonalismo	Distorsión, Instrumento, Partitura, Patrón, Ruido, Sordera, Suspensión, Tono	1993, 2008, 2010, 2011b, 2014, 2018, 2018b, 2019a
Silencio	Espectro, Interferencia, Jazz, Melodía, Oído, Propagación, Retumbar, Señal, Sintonizar, Sordera, Suspensión, Tinnitus, Sintonizar, Volumen, Zumbido	1993, 1995, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2009b, 2009c, 2010, 2014, 2014b, 2015, 2015b, 2017, 2018, 2019a, 2020a.

4. Archivo sonoro y gráfico

A continuación se facilita material de apoyo gráfico y sonoro para ilustrar conceptos, reflexiones y otras referencias mencionadas en el cuerpo de la tesis. Cada imagen está acompañada de una breve explicación relacionada con la llamada a pie de página que conduce a esta sección del apéndice.

Referencia número 1

- Brian Eno - «Ambient 1: Music for Airports»
<https://tinyurl.com/dp7pucxs>
- John Cage - «The Wonderful Widow of Eighteen Springs»
<https://tinyurl.com/b3y4r2de>
- Aphex Twin – «DrukQs»
<https://tinyurl.com/fez23pnt>

- Piano preparado de John Cage
En 1938 el compositor experimentó con un piano en cuyo interior colocó objetos (preparaciones) para lograr timbres y sonoridades percusivas que desafiasen a lo estandarizado y a la tradición. En el siguiente enlace se puede observar al pianista David Greilsammer preparando el piano para la interpretación de una de las sonatas de Cage.

<https://tinyurl.com/55z6nw8n>



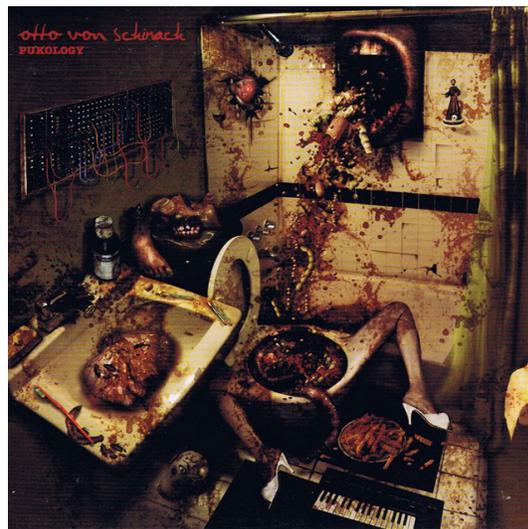
Imagen de John Cage preparando un piano

Referencia número 2

- Otto Von Schirach - «Pukology»

<https://tinyurl.com/kydyx3px>

Portada del álbum «Pukology»



Referencia número 3

- Glenn Gould – «Goldberg Variations». (A

<https://tinyurl.com/57adp8f8>



Glenn Gould interpretando las Goldberg Variations

Referencia número 4

- Carcass – «Necroticism - Descanting the Insalubrious»

<https://tinyurl.com/68ps688w>



Portada de «Necroticism - Descanting the Insalubrious»

Carcass es una banda británica de death metal melódico, que en sus inicios tocaba goregrind y grindcore. Sus líricas versan, sobre todo en los primeros álbumes, sobre enfermedades humanas, con una atmósfera cruda y revulsiva. Fue una de las bandas más influyentes del género, consagrándose con su tercer álbum de estudio «Necroticism - Descanting the Insalubrious».

Referencia número 5

- Pokémon (Edición Roja y Azul) – Game Boy
(Game Freak, 5 de octubre de 1999)

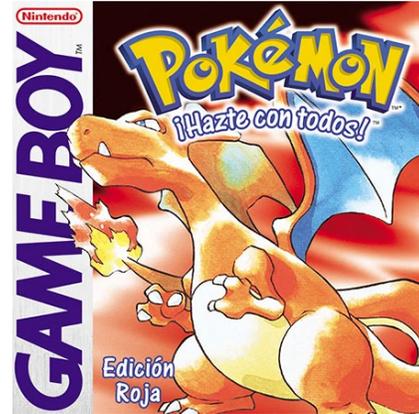


Imagen de la criatura MissingNo. en el videojuego



Referencia número 6

- Morton Feldman – «Piano and String Quartet»

<https://tinyurl.com/55zkkjw>

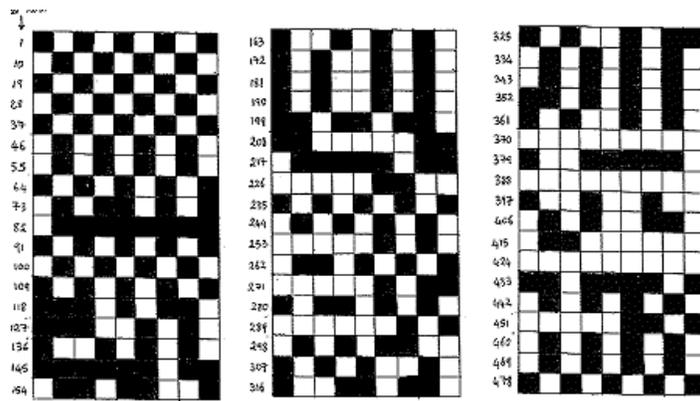


Cubierta de la partitura

A continuación, se puede observar una de las alfombras de la colección privada de Morton Feldman y cómo su estética se aproxima con la partitura gráfica del *Cuarteto para piano y cuerdas*, que adopta su disposición gráfica:



Fig. 2. A rug from Feldman's collection, "Bergama rug" reproduced in Juan Manuel Bonet, ed. *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010



Partitura gráfica del *Cuarteto para piano y cuerdas*

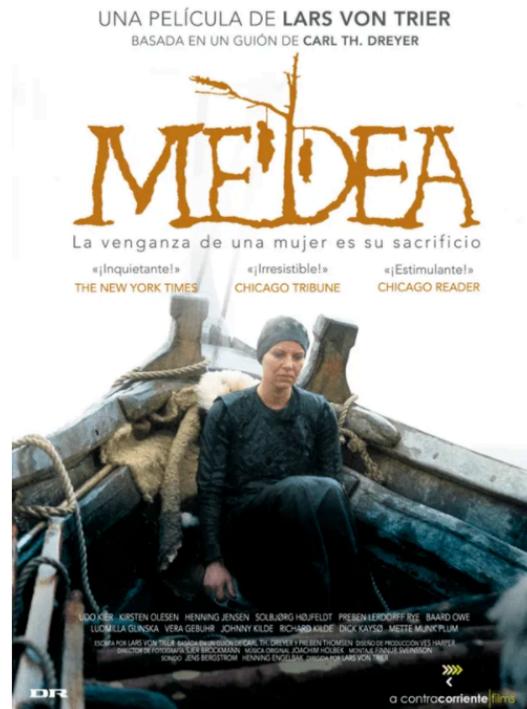
Referencia número 7

- Medea (Lars Von Trier, 1988)

<https://tinyurl.com/yz994wa7>



Fotograma de Medea encallada en la barco

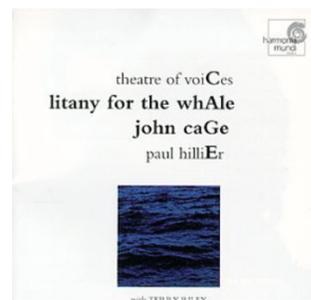


Referencia número 8

- John Cage - «Litany for the Whale»

From the CD: Litany for the Whale - Theatre of Voices
(Harmonia Mundi, 1998) Voices: Alan Bennett and Paul Elliott

<https://tinyurl.com/sbprpxt5>



RECITATION WHALE RESPONSES

1 HAW E 2 EA H AE 3 ELALE W 4
 5 LE 6 WL
 7 L AE 8 A WHWAHLHWE HW EHL EL

Partitura de Litany for the Whale

Referencia número 9

- Morton Feldman - «Rothko Chapel»

<https://tinyurl.com/n5dtpyuw>

Portada del álbum «Rothko Chapel/ Why patterns»

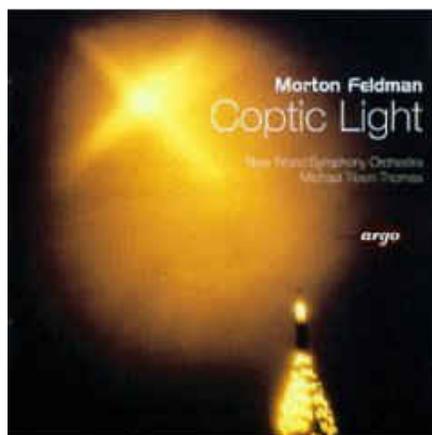


Referencia número 10

- Morton Feldman - «Coptic Light»

<https://tinyurl.com/up7s642z>

Portada del álbum «Coptic Light»



Referencia número 11

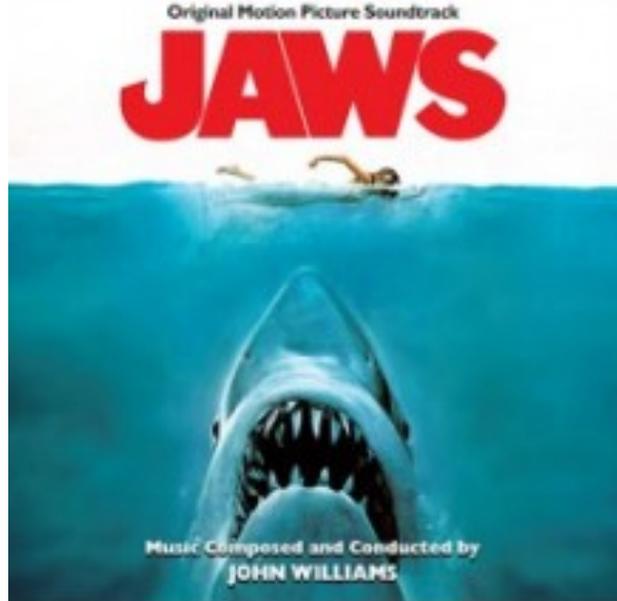
apenas sea **oso pardo** posible nunca tal vez
 aún apenas sea posible nunca tal vez aún
 apenas sea posible nunca tal vez aún apenas
 sea posible nunca tal vez aún apenas sea
 posible nunca tal vez aún apenas sea posible
 nunca tal vez aún apenas sea posible nunca
 tal vez aún **tapir** apenas sea posible nunca tal
 vez aún apenas **ciervo** sea posible nunca 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 **tigre** tal vez aún apenas sea
 posible nunca tal vez aún apenas sea posible



Imagen del poema circular «La tierra prometida» y sus ilustraciones

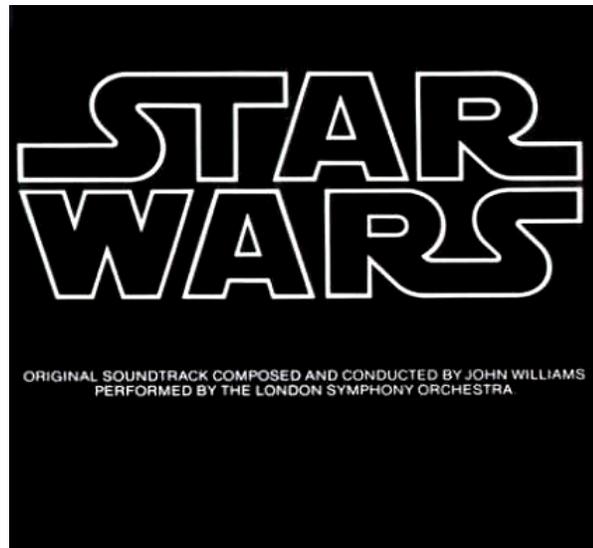
Referencia número 12

- John Williams – *Jaws*
<https://tinyurl.com/rvczsu7f>



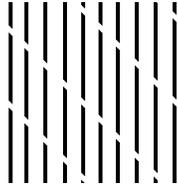
Referencia número 13

- John Williams – *Star Wars*
<https://tinyurl.com/n449y5tj>



Referencia número 14

En la siguiente imagen, se puede observar una forma de pareidolia al percibir unas líneas blancas oblicuas que parecen recorrer las franjas de color negro:



En las siguientes imágenes pueden observar formas de pareidolia a partir de patrones aleatorios de la naturaleza o de objetos:



Referencia número 15



Francis Bacon - *Tres estudios de Lucian Freud* (1969)

Referencia número 16



Edward Munch– *El grito* (1893)

Referencia número 17



Untitled, 1978 - Jasper Johns

Jasper John – Untitled



Last Piece, 1980

Philip Gusto – Last Piece