

Programa de Doctorado
Teoría de la Literatura y las Artes y Literatura Comparada

Tesis doctoral

Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard

Presentada por Ana Hidalgo Rodríguez

Dirigida por Sultana Wahnón Bensusan



Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Abril, 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Ana Hidalgo Rodriguez

ISBN: 978-84-9125-951-0

URI: <http://hdl.handle.net/10481/44031>

La doctoranda Ana Hidalgo Rodríguez y la directora de la tesis Sultana Wahnón Bensusan garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de la tesis y que, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 30 de abril de 2016

Directora de la Tesis



Fdo.: Sultana Wahnón Bensusan

Doctoranda



Fdo.: Ana Hidalgo Rodríguez

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, la doctora Sultana Wahnón, por los muchos consejos y orientaciones dadas, por su atenta revisión del trabajo y por su propio ejemplo docente e investigador.

A todos los que durante mis años de investigación han sido miembros del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. En especial a mis compañeros Antonio Alías, Blanca Fernández y Tomás Espino por su afecto y complicidad.

A Chantal Maillard por todo lo aprendido y derrumbado a través de la lectura de sus textos, más allá de lo que he sido capaz de expresar y recoger en este trabajo (que ha sido apenas nada), y por su delicadeza y atención cuando un día nos reunimos.

A Paco por encontrarnos, por la vida juntos. Y al gato Rilke, cuyos maullidos y ronroneos interrumpieron innumerables veces la escritura de estas páginas.

Hay que hablar. Pero ¿con palabras de qué clase? He aquí una de las preguntas que este pequeño libro confía a otros, menos para que la respondan que para que quieran cargar con ella y acaso prolongarla. Así se encontrará que ella tiene también un sentido político y acuciante y que no nos permite desinteresarnos del tiempo presente.

Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*

He aceptado el encargo y me siento responsable. He de responder. Hallar respuesta. Darla. A pesar de haberme prometido no volver a dar ninguna. Paradoja de quien no se resigna a dejar de pronunciar, de pronunciarse.

Chantal Maillard, *En la traza. Pequeña zoología poemática*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Justificación, hipótesis y objetivos	13
2. Metodología y explicación de la bibliografía utilizada	18
3. Estructura del trabajo	21
4. Estado de la cuestión	24

PRESENTACIÓN. HACIA UNA ESTÉTICA Y ÉTICA DE LA DIFERENCIA

Introducción	41
1. La ambivalencia (1987-98)	43
2. El aprendizaje de la mirada (2001-2005)	74
3. Habitar en los límites (2006-2011)	85
4. Una poesía necesaria (2013-2015)	103
Conclusiones	117

CAPÍTULO I. FILOSOFÍA Y POESÍA

Introducción	119
1. La unidad fracturada	120
2. El doble	133
3. Las marcas del texto	148
4. El vacío que todos los cambios sustenta	173
Conclusiones	180

CAPÍTULO II. EL AFUERA

Introducción	187
1. En este instante	188
2. De la escritura al escribir	198
3. La náusea como epifanía	210
4. In-mundo	223
5. El lenguaje del espacio	237
6. El giro performativo	247
Conclusiones	255

CAPÍTULO III. EN EL PUNTO DE MIRA

Introducción	261
1. La teoría del conocimiento	262
2. La mente como texto	265
3. Las habitaciones de la conciencia	273
4. Una o muchas arañas	281
5. El mundo está en mí	290
6. Unas palabras escritas en un muro	310
Conclusiones	327

CAPÍTULO IV. ELLA

Introducción	331
1. El cuerpo expuesto	332
2. La tercera persona	345
3. Cual	362
4. Dar expresión a esa extrañeza	370
5. Los que dialogan	377
Conclusiones	399

CAPÍTULO V. HE DE RESPONDER

Introducción	403
1. La responsabilidad	404
2. Contra el <i>kitsch</i> , la globalización y otras imposturas	407
3. Del espectador al testigo	428
4. La comunidad de la muerte	442
5. La herida	470
Conclusiones	474

CONCLUSIONES FINALES	479
----------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	493
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

1. Justificación, hipótesis y objetivos

El proyecto inicial de tesis que redactamos en 2011 no era el estudio monográfico de Maillard, sino de una amplia nómina de autoras del siglo XX en las que se pretendía rastrear su práctica de un lenguaje de la alteridad, las características de una poética de la alteridad, hipótesis de la que por entonces se partía. El cuestionamiento de la palabra, el giro lingüístico entrecruzado con la crisis del sujeto detectado a fines del siglo XIX y agudizado tras las dos guerras mundiales, el pesimismo de posguerra, la desesperación de lo sucedido, lo terrible del acontecimiento, era captado por estas autoras en los balbuceos, en la despersonalización del lenguaje, en los espacios en blanco que se abría entre una palabra y otra. Concentrándonos en la literatura experimental que lleva la expresión al límite, una palabra a punto de romperse pero erigiéndose desde ahí, un rostro hacia otro rostro, nuestra hipótesis era que no sólo no había destrucción del lenguaje sino el impulso hacia la constitución de un lenguaje necesario. Nos parecía, en lugar de un enfrentamiento con el lenguaje, un compromiso: la literatura entendida no como tradición, sino como presente absoluto, como cuerpo, como diferencia, esto es, la potencialidad y apertura de la literatura que nos sigue diciendo, haciendo, que acoge en su vacío al otro empezando por el propio otro de la vida en curso. No experimentación ni juego ni nihilismo, sino responsabilidad, erigiendo otra clase de sujeto, un decir escuchando, un decir atendiendo. Comprensión y práctica de la literatura como relación con los otros, de un vivir ante los otros, esto es, de una ética.

La responsabilidad que entreveíamos en estas autoras era la que sentíamos como investigadores, como lectores, interpelados por la palabra; y en esta responsabilidad justificábamos nuestro trabajo. La cuestión ética de la literatura, de qué modo puede el lenguaje atender a los otros: una demanda imperiosa no sólo tras las dos guerras mundiales, no sólo en el clima de posguerra, sino en el presente en el que vivimos, acuciados por una crisis que no es ni mucho menos sólo económica. También intervenía la propia necesidad de saber si era posible seguir hablando sin mentir pero sin tampoco

partir de una verdad que nos parecía un gesto de violencia para el otro. Quizá porque, como el poeta Jorge Riechmann (1990: 45), éramos "de esos brutos que leen poemas esperando hallar en ellos conocimiento sobre los seres humanos y orientación para la propia vida", y las autoras que elegimos para el proyecto inicial también manifestaban este tipo de brutalidad y queríamos saber en qué consistía y qué relación guardaba con la delicadeza. En cierto modo podríamos decir que justificábamos el valor de nuestro proyecto en que sin él todos los otros proyectos, todos los otros lenguajes no tendrían sentido si no se respondía a la pregunta fundamental: cómo hablar y con palabras de qué tipo.

Como hemos dicho, nuestro proyecto original de tesis proponía una amplia nómina de autoras: Simone Weil, Clarice Lispector, Marlene Nourbesse Philip, Virginia Woolf, Ingeborg Bachmann, Jorie Grahman, Chantal Maillard... Autoras en las que a pesar de sus diversos lugares, tradiciones y contextos, valorábamos esa constitución de otro modo de decir, de un decir fragmentario que constituía una especie de alteridad, que respondía ante el otro como otro. Autoras que ya conocíamos y a partir de las cuales habíamos constituido la pregunta que abría el trabajo sobre otro modo de decir. Sin embargo, también podrían haber sido Paul Celan, Samuel Beckett, César Vallejo, Antonin Artaud o Henri Michaux, por citar algunos nombres masculinos que constituyeron otro modo de decir, una palabra abierta, una poética de la alteridad. La elección de las autoras mujeres venía de otra hipótesis: la palabra posible era una palabra feminista. Nuestra concepción del feminismo no se restringe al género sexual sino que remite a una práctica del lenguaje y de la subjetividad basada en la diferencia, en las intensidades y variaciones de un cuerpo que se sitúa en contacto con el mundo. Pero considerábamos que en la actualidad es más acuciante atender exclusivamente a autoras mujeres por la sencilla razón de que durante demasiado tiempo ha habido estudios que se han centrado exclusivamente en autores hombres sin justificar el motivo de ello.

Sin embargo, este proyecto inicial se reveló muy pronto difícil de llevar a cabo: la nómina resultaba demasiado amplia para que el estudio pudiera ser minucioso y para que atendiera a estas autoras de la diferencia desde la propia diferencia que merecían. No sólo por el número de autoras; también por la peculiaridad de cada uno de sus contextos, tradiciones y propuestas. Por tanto, fuimos progresivamente acotando el objeto de estudio hasta concentrarnos en tres nombres: Simone Weil, Clarice Lispector y Chantal Maillard. A pesar de la considerable reducción, enseguida comprobamos que

el campo de estudio seguía siendo demasiado amplio. Por aquel entonces preparábamos el Trabajo Fin de Máster en Estudios Literarios y Teatrales de la Universidad de Granada para el cual habíamos decidido concentrarnos exclusivamente en Chantal Maillard. Fue entonces cuando, adentrándonos de manera exclusiva en la amplitud de la obra de la poeta y filósofa española de origen belga, decidimos dedicar también la tesis doctoral exclusivamente a esta autora.

Las razones por las que optamos por Maillard y no por Weil o Lispector fueron diversas. En primer lugar, habría que señalar la escasísima, casi inexistente, bibliografía secundaria que existía sobre Maillard aún en el año 2012, tal y como se puede ver en el estado de la cuestión. Nos pareció que una autora que había desarrollado un lenguaje propio y un pensamiento tan lúcido como independiente y arriesgado merecía una atención más detenida. Por tanto, se trataba de otra responsabilidad que sentíamos como investigadores. Pero éste no fue el único motivo. Como hemos señalado, desde el principio Maillard formó parte de la nómina de autoras de nuestro proyecto inicial de tesis. Incluso cuando redujimos a más de la mitad el número de autoras que íbamos a estudiar, ella seguía estando presente. En Maillard percibimos esa palabra otra, la constitución de un lenguaje de la alteridad, de un decir ético. Y también y sobre todo la conciencia de estar haciéndolo. En Maillard se trazaba una reflexión o filosofía de la alteridad, no sólo en su práctica, sino también en su desarrollo teórico y filosófico. El trazado de una estética, de una teoría de la alteridad es lo que queríamos realizar tras el análisis de las autoras nombradas. Y descubrimos con el TFM que esa estética estaba ya construida en la razón estética de Maillard, en su poética de la percepción, incluso en su teoría del conocimiento.

De ahí que sustituyéramos nuestro propósito de formular un pensamiento estético de la alteridad, por el de examinar en qué consistía éste en Maillard y cómo luego se había llevado a cabo en sus propios textos, siendo esto último otra motivación para dedicarle nuestro trabajo: la imbricación de teoría y práctica que, además de ayudarnos a nosotros mismos a interpretar las claves de la poética de la alteridad, suponía en sí misma otra ética que queríamos estudiar consistente en hacer del pensamiento acto, una filosofía activa. Y aún más, nos resultaba especialmente importante la propia concepción y efectucción no sólo de la filosofía como sabiduría, sino más específicamente de la estética como sabiduría, que en nuestro caso nos llevaba hacia la comprensión de la estética como ética. También hay que tener en cuenta que el ámbito de conocimiento en el que se inscribe esta tesis es el de la teoría de la literatura, para la

cual el caso de Chantal Maillard resultaba especialmente relevante debido a la construcción de un pensamiento estético que podemos denominar de la alteridad. Por tanto, concentramos nuestro proyecto en Maillard por los motivos recién expuestos. La hipótesis, la justificación y las preguntas seguían siendo fundamentalmente las mismas, pero habían cambiado dos aspectos: el primero, el cambio de un proyecto comparatista a un estudio monográfico; el segundo, la atención exclusiva al análisis literario, que ahora se ampliaba para realizar también el comentario teórico de la estética de nuestra autora.

A esto hay que sumar la atención por el presente que caracteriza a Maillard, su constitución de un decir implicado en el aquí y ahora, que le lleva a la efectucción del análisis social y cultural de la actualidad, asumiendo una responsabilidad con el tiempo histórico que vivimos. La pregunta que habíamos formulado era cómo hablar hoy, cómo construir un decir, no sólo tras el cuestionamiento del lenguaje, no sólo tras la crisis del sujeto, tras Auschwitz, sino más de medio siglo después de esto, cuando la posmodernidad parece haber derivado en superficialidad, el cuestionamiento vanguardista en *kitsch*, la imposibilidad de original en inflación discursiva. Si a esto se añade la crisis económica, la globalización, el desastre medioambiental, la extinción de las especies animales, la sociedad individualista y consumista: ¿cómo posicionarse en el lenguaje, en la literatura?, ¿puede la palabra ejercer alguna transformación?, ¿es posible un sujeto ético, una forma de comunicarnos sin violencia? Consideramos que esto que aquí nos planteamos es lo que impulsa la obra de Maillard. Por tanto, la justificación de haberla elegido a ella está en que su pensamiento se construye como respuesta a la fractura del presente: la problemática del lenguaje y las posibilidades de un aprendizaje estético hoy, ahora; el compromiso ético que podamos adquirir cada día, para cada palabra dicha, para cada palabra escrita, incluidas las del presente trabajo.

En un primer momento el título que elegimos para la tesis fue "Chantal Maillard y la poética de la alteridad: un proyecto estético, ético y vital". Sin embargo, finalmente decidimos, siguiendo el consejo de nuestra directora de tesis, que fuera "Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard" –aunque también podría haber sido "Estética, ética o hermenéutica", dada la identificación que tanto Maillard como yo misma establecemos entre las tres disciplinas. La razón por la que se realizó este cambio era por su mayor adecuación a lo que finalmente íbamos a tratar, que no iba a ser únicamente la obra poética de Maillard, sino también su pensamiento teórico y estético. Aunque hemos rastreado dicho pensamiento no sólo en sus ensayos sino también e incluso más en sus cuadernos, el tema de nuestra tesis ya no era –como pensamos en un

primer momento- la poesía de la alteridad, sino más bien la estética de la alteridad –que la autora, eso sí, ha cultivado en su propia práctica literaria.

La inclusión del término ética en el título se debe a la centralidad que ésta ocupa en nuestra investigación. Aunque, como acabamos de decir, el objeto central de nuestro estudio es la estética de la alteridad, conviene ya advertir que se trata de la estética como ética, es decir, de las posibilidades éticas de la estética. Por otro lado cabe especificar que comprendemos la ética como atención a la alteridad, a la relación con el otro, ante el otro, y creemos que igualmente así lo entiende Maillard. Esto es, la mención a la ética lo es también, ineludiblemente, a la alteridad. De una manera similar comprendemos la hermenéutica como ética y en consecuencia como atención a la alteridad, ya que los valores de escucha, comprensión y humildad que presuponemos a lo que Sultana Wahnón llama una hermenéutica constructiva son el cuidado y reconocimiento del otro, características que identificamos también con la obra de Maillard: con su responsabilidad, su compromiso lingüístico, su honestidad. Hablamos también de hermenéutica en Maillard por la capacidad analítica e interpretativa que caracteriza a su procedimiento filosófico -en lo que respecta al estudio y comentario de otros textos y autores, y también en su propia concepción de la teoría del conocimiento como observación minuciosa, concibiendo la mente como texto. De este modo, y esta es una de nuestras hipótesis, estimamos que la mirada estética de Maillard, aquella que nos va permitir situarnos ante el otro como otro, es inicialmente una mirada hermenéutica.

Por tanto los objetivos de la presente tesis son los siguientes. En primer lugar, el análisis de la estética de Maillard para rastrear el papel que en ella desempeña la atención a la alteridad y la construcción de otro sujeto. En segundo, la comprobación de nuestra hipótesis de un decir posible en el pensamiento y la obra de Maillard, de un volver a las palabras incluso en los tiempos de la posmodernidad y del descreimiento, y la función que consideramos podría tener la literatura en la sociedad y el mundo actual, en la crisis que atraviesa nuestro sistema capitalista. Pretendemos discernir el nexo que vincula en nuestra autora la estética, la ética y la hermenéutica, de qué manera se constituyen éstas tres como compromiso hacia el otro, cómo los entiende y lleva a cabo Maillard para dar lugar a una obra que es sobre todo su estar viviendo. También es objetivo de este trabajo, en lo que respecta al estudio monográfico de la autora elegida, contribuir a la interpretación de su obra no restrictivamente como poeta sino como pensadora, aunque esto incluya también sus textos literarios, sus cuadernos, sus diarios, en los que se formula su pensamiento tanto o más que en sus ensayos.

Cabe destacar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores* (FFI2013-41662-P) liderado por la directora de esta tesis, la doctora Sultana Wahnón. Por lo tanto, parte de los objetivos de esta tesis tienen relación con el proyecto de cuyo equipo de trabajo formamos parte. Este proyecto I+D tiene como propósito general el estudio del actual conflicto de las hermenéuticas, las aportaciones y debates más recientes en diversos ámbitos geográficos y culturales tanto dentro y fuera de Europa; y la investigación en los ámbitos geográficos poco explorados. Más específicamente, el proyecto distingue varias líneas de investigación, entre las cuales está la conexión entre hermenéutica, ética y política, y en este ámbito se inserta nuestro trabajo sobre Chantal Maillard. Otra línea del proyecto a la que también pretendemos contribuir con la presente tesis es la dedicada a la hermenéutica intercultural y comparada, ya que Maillard, como especialista en el pensamiento y la estética india, ha sido introductora de una teoría de la recepción desconocida en nuestro país, la teoría de los *rasas*, que reflexiona sobre los procesos de percepción y de interpretación de la obra de arte.

2. Metodología y explicación de la bibliografía utilizada

El presente trabajo lleva a cabo un estudio de la totalidad de la obra de Maillard, tanto de los ensayos como los cuadernos y poemarios, pues aunque vamos a concentrarnos en la descripción de su pensamiento estético, sin embargo éste se enuncia no sólo en sus ensayos sino también en sus textos literarios, sobre todo en los cuadernos. En realidad, esto no es ni mucho menos un caso único, pues la filosofía del siglo XX, con el giro lingüístico, con el precursor de Nietzsche, ha trazado su filosofía en formas próximas a lo literario, siendo esto un rasgo de esa alteridad que buscamos: así, el fragmento en Wittgenstein, la prosa poética de Heidegger y Zambrano o el desbordamiento del pensar de Cixous. Pensamos, pues, que no concentrarnos exclusivamente en los ensayos de Maillard para describir su estética no sólo no es contradictorio, sino que está justificado por la peculiaridad de su obra y de la tradición filosófica a la que consideramos que pertenece, así como por la propia hipótesis que nos ha llevado a iniciar esta investigación.

Por tanto, nuestro estudio de la estética lo vamos a hacer valorando la totalidad de la obra de Maillard, así como los estudios introductorios que ha realizado de otros

autores. La obra de Maillard es extensa –además de aún activa, aún en curso–, e incluye una gran diversidad de textos. Y no nos referimos sólo a la distinción que tradicionalmente se hace entre sus poemarios, cuadernos y ensayos, sino que dentro de estos últimos encontramos, por ejemplo, estudios de otros autores, del pensamiento indio, textos de crítica cultural, indagaciones en los procesos mentales, artículos de análisis político e incluso de activismo social. Sin embargo, consideramos que toda su producción converge para la constitución de su poética de la alteridad, y eso es lo que queremos plantear en la presente tesis: esa constitución de otro tipo de palabra, de una estética como atención a la diferencia, y consecuentemente el estudio de todos sus textos. Sin embargo, como nuestro objetivo está claramente determinado hacia la confirmación y descripción de una estética de la alteridad, no hemos pretendido una interpretación individual y delimitada de cada uno de los libros, sino la identificación de su propuesta estética-ética atendiendo al conjunto.

De ahí que nuestra metodología haya sido precisamente la hermenéutica. En primer lugar hemos realizado una lectura atenta y crítica de la totalidad de su obra, siguiendo el movimiento del círculo hermenéutico y, por tanto, regresando una y otra vez a lo ya leído: no el avance lineal, sino la circularidad de una lectura que nos permite la comprensión holística. Hecha esta primera lectura, se concluyeron los principales estadios o movimiento de la estética-ética de la diferencia de Maillard: la crítica lingüística, la teoría del conocimiento y finalmente la propiamente ética; tres estadios que no se trazan de manera netamente cronológica en su obra, sino como actualización continua. Tras este reconocimiento de los estadios en el pensamiento de Maillard, iniciamos la redacción de nuestro trabajo, donde, dado que no habría un avance meramente cronológico, hemos aplicado para cada uno de dichos estadios el método intracomparatista -que nos ha permitido delimitar una serie de temas o ideas sobre los que se habría ido construyendo el pensamiento de Maillard, trazando, si no la sistematicidad de su pensamiento, sí su coherencia, su lucidez, su vivencia y aprendizaje. Por otro lado, la idoneidad del método intracomparatista para la interpretación de la obra de Maillard se evidencia en su tendencia a reelaborar los textos, a repensarlos, sus desdoblamientos, como han identificado otros investigadores y señalamos en el estado de la cuestión.

En nuestro trabajo hemos empleado en diversos momentos un comparatismo literario y teórico para trazar los puntos en común de un pensamiento de la alteridad y esclarecer los fundamentos del pensamiento de nuestra autora. Nuestro proyecto inicial

de tesis era, como ya se ha dicho, no el estudio monográfico de Maillard, sino de una diversidad de autoras para trazar en ellas una poética de la alteridad común. Aunque finalmente se haya acotado el objetivo de la tesis, en ningún momento se abandonó la hipótesis de nuestro proyecto inicial: la constitución de otro modo de decir en la obra de ciertos pensadores y autores del siglo XX que sintieron la demanda ética de su tiempo. Únicamente especificamos nuestro objeto de estudio, lo delimitamos a Maillard. Pero la idea de que la estética de la alteridad no es exclusiva suya sino en común a otros autores del último siglo ha estado siempre presente en nuestro trabajo. Por ello a la hora de rastrear la alteridad en Maillard, su estética como ética, nos hemos ayudado de la lectura de otros autores y pensadores. A lo largo de estos años de investigación hemos efectuado el estudio de otros filósofos que hemos considerado de la alteridad, entre ellos algunos adscritos al postestructuralismo, al pensamiento de la diferencia, como Merleau-Ponty, Lévinas, Deleuze, Derrida, Cixous, Irigaray, Buber, Serres, Blanchot, Foucault..., autores todos que van a aparecer en diversos momentos de nuestro trabajo. En cuanto a la literatura, también hemos indagado en la obra de los/las escritores que han plasmado un extrañamiento del lenguaje, entre ellos las autoras que inicialmente estaban incluidas en nuestro proyecto de tesis: Lispector, Bachmann, Duras, Celan, Beckett, Michaux, Dickinson, Stein...

Maillard se ha sentido próxima a otras formas artísticas: la instalación, el cine, la performance o la música. Lo demuestran sus diversas colaboraciones con otros artistas, unido a su definición del poema como no delimitado al artefacto verbal (Maillard, 2014b: 11). Además del hecho de que su pensamiento estético se dirige en algunos de sus textos no sólo al discernimiento de la poesía, sino de manera general del arte. Esto sería una invitación al comparatismo interartístico. Sin embargo, como el problema al que aquí tratamos de dar respuesta es fundamentalmente la cuestión del lenguaje, de cómo recuperar una posición del lenguaje, el del rol ético que pudiera adquirir la literatura, nos hemos concentrado en el comparatismo literario y teórico, y sólo en algunos momentos puntuales hemos hecho referencia a otras artes en relación con Maillard, así el discurso cinematográfico, la performance o el arte *povera*.

Por otro lado, dada la absoluta influencia que el pensamiento de Maillard recibe de las tradiciones orientales, específicamente las de India, aunque también del confucianismo y el taoísmo de China, era necesario también en esta tesis el conocimiento básico de éstas –así como el de formas artísticas como el haiku, la pintura budista o los *ragas*. De ahí que nuestra investigación incluyera, además de la lectura y

análisis de los ensayos que Maillard dedica a estas formas de pensamiento y arte orientales, la atención a una serie de obras que hemos seleccionado atendiendo fundamentalmente a las referencias de una bibliografía primaria que nos ofrecía la propia Maillard en sus ensayos: Abhinavagupta, Nāgārjuna, Patañjali, Chuang Tsé, Confucio, Buda o Basho, entre otros. También hemos recurrido a una esclarecedora bibliografía secundaria compuesta entre otros por los estudios de Arnau -especialmente útiles por la comparación que el autor establece entre India y el postestructuralismo, de una manera similar a como efectúa Maillard en sus textos. Sin embargo, debemos explicar que no hemos pretendido en ningún caso un análisis exhaustivo y detallado de la presencia de este pensamiento en nuestra autora, en primer lugar porque no es el objetivo de nuestra tesis; y en segundo lugar porque el asunto, dada su complejidad y dificultad, requeriría una investigación por sí misma (v. Tort, 2014: 36).

3. Estructura del trabajo

Como ya se ha explicado en la metodología, en primer lugar realizamos una lectura minuciosa de la totalidad de la obra de Maillard que nos permitió discernir tres ámbitos o estadios en su pensamiento estético: la efectucción de la crítica lingüística, la indagación en la conciencia que llevaba a una teoría del conocimiento, y finalmente la ética. Pero no se trataba, de manera absoluta, de una disposición cronológica ni netamente delimitadas las unas de las otras. La teoría del conocimiento adquiría los métodos de la crítica lingüística. Y la ética era el imperativo de las otras dos –siendo también el resultado obtenido en la crítica lingüística y en la teoría del conocimiento lo que permite la apertura de la ética. No hay una absoluta sucesión de un estadio a otro, pero sí conexiones, puentes, aprendizajes que nos llevan o devuelven de uno a otro. Por tanto, como no era posible una organización delimitada entre estos tres ámbitos, rechazamos la organización de la tesis en estas tres partes que en un primer momento estimamos, prefiriendo la distinción de cinco capítulos donde establecemos los temas o lecciones que van dirigiendo a Maillard hacia la construcción de la alteridad, la realización de la estética como ética y hermenéutica, y donde efectivamente vamos viendo la crítica lingüística, la teoría del conocimiento y propiamente la ética, pero reactualizándose entre sí, estando siempre presentes en cada uno de estos cinco capítulos que trazamos y que son:

Capítulo I: Filosofía y poesía. En este primer capítulo partimos de la doble condición de filósofa y poeta en Maillard para ver cómo ambas llevan finalmente hacia la razón estética. Se inicia la construcción de la alteridad con la crítica al sujeto de la modernidad. Nos concentramos sobre todo en *La razón estética* (1998), el texto más importante de su primera etapa, así como en artículos posteriores que tratan la relación entre filosofía y la poesía y su propuesta al respecto: "En un principio era el hambre. Acerca de los orígenes sobre filosofía y poesía" en *Contra el arte y otras imposturas* (2009), y "El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento" en *La baba del caracol* (2014). También nos detenemos de manera global en los diarios para apreciar sus características como tales diarios y su relación en la disyuntiva filosofía y poesía.

Capítulo II: El afuera. Resultado de la crítica lingüística, habíamos empezado a ver en el capítulo anterior un concepto fundamental en Maillard para el aprendizaje de la alteridad y de la mirada estética, y ese concepto es el "afuera" al que le dedicamos este capítulo, lo que nos lleva a la atención al presente, a la corporalidad, al abismo, al vértigo, a la diferencia, en definitiva, al encuentro con el otro así como a la necesidad de la indagación de la conciencia para poder mantenerse en ese encuentro. El texto principal que analizamos es *Matar a Platón* (2004), vuelta de tuerca de la disyuntiva filosofía y poesía, de la crítica lingüística. También nos detenemos en los diarios, en el poemario *Hilos* (2007) y en ensayos como "La poética de la percepción" procedente de *La razón estética* (1998), y "Apuntar al blanco. El vacío y su representación" que podemos leer en *Contra el arte y otras imposturas* (2009).

Capítulo III: En el punto de mira. Tratamos aquí de lo relativo a la teoría del conocimiento de nuestra autora, que valoramos como resultado de su compromiso absoluto, de su implicación con su propio pensamiento. En estas páginas reconocemos la unión indisoluble entre su teoría del conocimiento y su crítica lingüística, su salida al afuera con el despliegue de la mirada estética y hermenéutica. Para el discernimiento de esta teoría del conocimiento, damos una importancia prioritaria a *Husos* (2006), *Hilos* (2007) y *Bélgica* (2011), triángulo donde estimamos que se construye su epistemología, aunque también nos desplazamos hacia otros textos como *Filosofía en los días críticos* (2001) o como su ensayo sobre filosofía y estética india, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1003).

Capítulo IV: Ella. En este capítulo, tras el viaje por las habitaciones de la conciencia, nos detenemos en el límite, en el muro de ese viaje, esto es, en la aparición del sujeto de la alteridad, de un otro que no es "tú" sino "ella", distancia, cuerpo. Este capítulo es especialmente relevante en lo relativo a la relación entre hermenéutica y ética, ya que encontramos conceptos como escucha, rostro y diálogo, así como la reivindicación de la literatura que consideramos realiza el pensamiento de la alteridad –más concretamente, en el caso de nuestra tesis, la reivindicación de la literatura que desde la negación de la misma realiza Maillard. Los textos en los que trabajamos en estas páginas son principalmente *Hilos*, en especial los poemas de la sección "Cual", así como los cuadernos *Bélgica* y *La mujer de pie* y nuevamente *Matar a Platón*. También el artículo "La indignación" o los textos sobre el poema que recoge *La baba del caracol* (2014).

Capítulo V: He de responder. Finalmente planteamos que el compromiso ético adquirido por Maillard en su crítica lingüística y su teoría del conocimiento responde a una preocupación presente, a un activismo político y social, su manifestación contra el capitalismo y la globalización. Analizamos por tanto la crítica cultural de Maillard, su denuncia del *kitsch*, de la sociedad del espectáculo, de la superficialidad y banalidad postmoderna, ante la cual y contra la cual erige una poesía necesaria que constituye comunidad, encuentro, cuidado. Por tanto, los textos en los que nos centramos son *Contra el arte y otras imposturas* (2009) así como títulos más recientes: los artículos que conforman *La baba del caracol*, los capítulos "La indignación" (2013) y "¿Es posible un mundo sin violencia" (2013) procedentes de libros colectivos; el cuaderno *La mujer de pie* (2015) y el poemario *La herida en la lengua* (2015); aunque también textos previos como *Matar a Platón* (2004) o *Diarios indios* (2005).

Como hemos visto, hay una relación sucesiva entre estos cinco capítulos o temas que nos llevan finalmente a la conclusión de una estética-ética de la diferencia en Maillard, hacia una reivindicación de la literatura como otro modo de decir. Pero esta relación sucesiva, continua, que se establece entre los capítulos, no se corresponde con la disposición cronológica de la obra de Maillard. De manera general sí podemos apreciar un aprendizaje a lo largo de su obra, y por ello en el primer capítulo hemos partido de ensayos y preocupaciones de su primera etapa, mientras que en el capítulo

último hemos dado prioridad a sus textos más recientes. Sin embargo también hemos de considerar la simultaneidad de su obra, pues las problemáticas planteadas no desaparecían de un libro a otro sino que eran revisadas, dialogadas, desdobladas. Por ello hemos preferido no seguir una estructura estrictamente cronológica en nuestra investigación, además de por resultarnos más adecuada a los objetivos de nuestro trabajo, por coherencia con la misma obra de la autora y con su hincapié en el presente, con su *escribir* –más que meramente escritura.

De cualquier forma hemos querido ofrecer, además de los cinco capítulos mencionados, una presentación a modo de introducción general a los otros cinco capítulos, "Hacia una estética y ética de la diferencia", donde efectuamos un pequeño recorrido cronológico por la obra de Maillard.

4. Estado de la cuestión

4.1. El acontecimiento de la bibliografía secundaria de Chantal Maillard

Hasta 2007 no encontramos textos académicos sobre Chantal Maillard, aunque sí reseñas de sus libros. Es Virginia Trueba quien inaugura su bibliografía secundaria. El primer texto al respecto es un capítulo del libro colectivo *Políticas del deseo. Literatura y cine* editado por Icaria. La publicación recoge los resultados de un proyecto de investigación sobre la reflexión feminista en torno al deseo construido en los discursos artísticos. La contribución de Trueba al libro es el texto titulado "El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard" en el que examina el proyecto estético de estas dos autoras, concentrándose en el poemario *Del ojo al hueso* de la primera y en *Matar a Platón*. Es relevante en primer lugar la comparación de estas dos autoras, siendo el único caso que encontramos dentro de la biografía secundaria sobre Maillard en la que se le compara con un autor español contemporáneo, quizá porque se ha entendido que Maillard está situada fuera de los grupos literarios españoles. Sin embargo, en el caso de García Valdés no parece ni mucho menos desafortunada la aproximación –si bien cada autora posee su propio lenguaje. Trueba identifica en ambas una poética feminista entendiendo por tal antimetafísica (Trueba, 2007a: 146). En este sentido, va a ser recurrente la interpretación de Maillard desde la perspectiva del feminismo postestructuralista, como vemos también en el trabajo de Sabadell (2011) y

en las tesis de Nieto (2016) y Tort (2015), y como nosotros mismos vamos a indicar en algún momento de nuestro trabajo, en concreto en los capítulos "En el punto de mira" y "Ella". En nuestro caso, entendemos el pensamiento feminista de Maillard en relación con su constitución de una ética de la diferencia, como se muestra de una manera muy explícita en la sección "Balbucesos" de *La herida en la lengua* o en el propio *Matar a Platón* en las notas a pie de página.

También señala Trueba que tanto García Valdés como Maillard comparten una poética material, que en el caso de Maillard va a ser el tratamiento material del propio lenguaje -lo que en nuestro trabajo hemos llamado las *palabras-cuerpo* o *gramaticales*. Ambas autoras comparten además la idea del lenguaje como acontecimiento, como gesto, en lugar de como concepto, y allí reside su subversión del poder (Trueba, 2007a: 150).

En cuanto al análisis de *Matar a Platón* en sí mismo, Trueba destaca la crítica a la sociedad del espectáculo que Maillard realiza en el poemario, nuestro rol de espectador ante el espectáculo mundo, la in-diferencia ante los otros. La manera en la que Maillard sacude esta construcción es, según Trueba, mediante una *mise en abyme* que desestabiliza nuestra posición, situándonos en común con aquello que miramos. Este análisis de *Matar a Platón* es continuado y profundizado en el siguiente artículo de Trueba: "Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michel Haneke" (2007), donde compara *Matar a Platón* con la película *Funny Games*. El nexo: ambas obras despliegan un cuestionamiento de la separación de la ficción que pone en evidencia la violencia que hay en la pasividad e inercia del espectador. Como concluye Trueba en su artículo: "Tanto el poemario de Maillard como la película de Haneke invitan al lector/espectador a reflexionar sobre su propia condición para tal vez evitar ser transformados en meros consumidores, para tal vez mirar de otro modo" (2007b: 137).

Años después, y siguiendo el artículo de Trueba, Tort también traza un paralelismo entre ambas obras aunque considera que Haneke está más interesado por la crítica sociológica mientras que Maillard se centra en el juego (Tort, 2014:104). En nuestro caso, consideramos que la crítica a la sociedad del espectáculo tiene un lugar fundamental en la obra de Maillard, que no se queda sólo en *Matar a Platón*, sino que percibimos en sus ensayos y cuadernos tanto anteriores como posteriores hasta llegar a los últimos textos como *La herida en la lengua*, y así lo analizamos más detenidamente en el último capítulo de nuestro trabajo "He de responder". De hecho, consideramos que

la aportación de Maillard es la construcción de una mirada estética entendiendo por tal una mirada implicada, para la responsabilidad.

De las relaciones entre *Funny Games* y *Matar a Platón* también hemos de destacar el mismo hecho de la comparación de Maillard con el cine, que va a ser recurrente en la bibliografía secundaria. Así, los trabajos de Lola Nieto exploran este comparatismo, en especial en su tesis doctoral, donde la aproximación de los libros de Maillard con distintas películas será recurrente. También en nuestro propio artículo "El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico" (Hidalgo Rodríguez, 2014). La comparación está motivada por la importante consideración e indagación en la mirada que efectúa nuestra autora, y así también lo vamos a tratar en nuestra tesis en el capítulo "En el punto de mira". En el caso de *Matar a Platón* la relación con el cine se evidencia, además de por el subtítulo del libro, "V.O. Subtitulada", por el objetivismo con el que Maillard intenta captar la escena.

"De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)", el siguiente trabajo de Trueba sobre Maillard, publicado en 2009, se centra en el significativo distanciamiento que nuestra autora realiza de la que fuera una de sus principales influencias de juventud. Trueba indaga en las causas que llevaron a Maillard a la propuesta de la razón estética frente a la razón poética. Entre ambas, ve el paso de una razón moderna a postmoderna; de la nostalgia y afán de transcendencia a la corporalidad y materialidad del lenguaje (Trueba, 2009a: 404). En el primer capítulo "Filosofía y poesía" hacemos mención a esta distancia que también consideramos, al igual que Trueba, clave para la constitución de los principales textos de nuestra autora: para llegar a *Matar a Platón*, a *Husos*, a *Hilos*. En nuestro caso, lo relacionamos con la dicotomía filosofía/poesía desmontada por Maillard en el artículo "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen sobre filosofía y poesía" (2009b: 137).

También en 2009 se publica otro trabajo de Trueba: "Volver a las palabras (Sobre *Hilos* de Chantal Maillard)". En *Hilos* Maillard ha llevado al extremo el materialismo y concreción de *Matar a Platón*. Todo gira en torno al lenguaje, a la reflexión sobre las palabras, siendo éstas las que salen a escena (Trueba, 2009a: 193). Sin embargo, esto no supone un nihilismo o negación del lenguaje, sino precisamente lo que va a permitir, en el despojamiento, "volver a las palabras"; y de ahí el título del artículo, un verso del poema "El pez" de Maillard. Este artículo de Trueba es fundamental para nuestro trabajo, pues señala una de las ideas que son el punto de partida de nuestra

investigación: la posibilidad de volver a hablar y cómo hacerlo. Por ello regresaremos en diversas ocasiones a este poema de Maillard donde su crítica lingüística se manifiesta ética, así como al artículo de Trueba.

Otro aspecto que señala Trueba en su lectura de *Hilos* es la recepción de Maillard de dos tradiciones a partir de las cuales va a elaborar su propia filosofía. Se trata de la convergencia en su escritura de los pensamientos orientales, fundamentalmente de las procedentes de India, con las vanguardias europeas (Trueba, 2009b: 191), influencias a las que nosotros añadiremos también la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX, autores como Deleuze, Derrida o Merleau-Ponty. También menciona Trueba la importancia del poder de convocatoria de la obra de Maillard, la conexión con aquellos que leen y escuchan sus textos, lo que se evidencia en los recitales de la autora (p. 192). En nuestro caso, nos referimos a ello en el segundo capítulo de nuestro trabajo, "El afuera", donde hablamos de la oralidad en Maillard, de la palabra-conjuro, que entroncamos dentro de un giro performativo de las artes.

El por ahora último trabajo de Trueba sobre Maillard es la introducción para la antología *En un principio era el hambre* que se publica en 2015. En dicha introducción, titulada "Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua", Trueba realiza un recorrido por la obra de Maillard, señalando los puntos más relevantes que constituyen su escribir, su atención al presente, su pensar el animal, su teoría del conocimiento, su lucidez, indicando algunos momentos biográficos que la atraviesan, como los viajes a la India.

Por tanto, cabe destacar la importante labor realizada por Trueba al iniciar la bibliografía secundaria de nuestra autora. Sus artículos son para esta tesis, más que motivo de confrontación, marcas y señales en el camino a seguir. Hay que decir que la labor investigadora de Trueba no se limita a los artículos publicados, sino que también ha contribuido con la dirección de la tesis doctoral de Lola Nieto *En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la obra de Chantal Maillard*.

Además de los artículos de Trueba, también en 2007 encontramos en la *Revista Adarve* el texto de Marcela Romano "Ensayo sobre el fragmento. Cuatro inéditos de Chantal Maillard" en el que analiza cuatro textos que posteriormente formarían parte del poemario *Hilos*. En su análisis Romano destaca el uso del fragmento para llevar a cabo una escritura del instante, del gesto, lo que nosotros vemos como su atención al presente.

En 2007 también encontramos, yéndonos a otro país, una contribución a los estudios de maillardianos que nos parece relevante cuanto menos nombrar. Y es la tesis

de Sergio Andrés Lulkin *O risa nas brechos do siso*. No es una monografía de nuestra autora, pero dedica un capítulo a la razón estética de Chantal Maillard como método para analizar el mundo, un método basado en el humor, en la ruptura de la lógica, en la ternura (Lulkin, 2007: 40). Lo importante de sus páginas en lo que respecta a nuestra autora es el reconocimiento de la aportación filosófica de la razón estética, que en nuestro trabajo consideramos no sólo como algo central de su primera etapa sino aquello a partir de lo cual se elabora su ética de la diferencia.

No casualmente los primeros textos académicos sobre Maillard surgen para analizar *Matar a Platón*, acontecimiento de la literatura española pero también del pensamiento y la teoría literaria por su reflexión sobre la ficción y la mirada estética. Los dos primeros artículos de Trueba se centran en este poemario, así como dos contribuciones a la bibliografía secundaria de Maillard que aparecen en el 2009: el artículo de Eugenio Maqueda, "Poética y estética en *Matar a Platón*"; y el de José Luis Fernández Castillo, "Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard".

Maqueda analiza el poemario atendiendo en primer lugar a la influencia del pensamiento de Deleuze sobre el libro siendo éste clave para elaborar la crítica a la metafísica occidental que realiza nuestra autora (Maqueda, 2009a). De hecho, como vamos a ver en nuestro trabajo, la filosofía de Deleuze está presente en Maillard no sólo en este poemario, sino en toda su estética y ética de la diferencia, y así en numerosos momentos de nuestra tesis recurriremos a conceptos deleuzianos para iluminar el escribir de Maillard, conceptos como "rizoma", "devenir", "agenciamiento" o "literatura menor".

Maqueda atiende a la voz y a la focalización de *Matar a Platón* detectando en su análisis las paradojas narrativas. Resultado de la práctica de una "estética del distanciamiento" (Maqueda, 2009a), Maillard cuestiona los cimientos de la ficción, la mirada del espectador, y lo hace a través de un texto que acaba generando una *mise en abyme* implacable, ya que al ceñirse lo más posible a la mirada material, objetiva y minuciosa, incorpora las marcas del texto al texto. Esto produce una alteración en los conceptos tradicionales de la narratología, como expone Maqueda. Nos parece muy significativo que los conceptos que utilice sean los del análisis del género narrativo, lo que nos indica que el poemario de Maillard no se adecua exactamente a las convenciones líricas. En nuestro trabajo, en relación también con su metadiscursividad, vamos a relacionar *Matar a Platón* con otro género que no es el lírico: el teatro. De hecho consideramos que *Matar a Platón* es una crítica a la mirada narrativa. No al

género, sino a la mirada narrativa, esto es, a la concatenación y linealidad de la narración, que es la concatenación y linealidad con la que vivimos nuestra vida, siendo el poemario de nuestra autora un intento por construir otro mirar que es otra realidad: la espacialidad en lugar del desarrollo causal del relato, de la temporalidad.

Además de este artículo, Maqueda escribe "Apuntes sobre la obra de Chantal Maillard" publicado en 2013 en *Adarve*. Se trata de un texto breve a modo de descripción general de la obra de Maillard ya que en la revista en la que fue publicado aparecía junto a una entrevista y unos poemas de la autora. En estos apuntes Maqueda señala la capacidad de Maillard para rebasar los géneros, lo cual le acaba llevando al diario (Maqueda, 2013: 15).

En cuanto al artículo de José Luis Fernández, también publicado en 2009, también sobre *Matar a Platón*, se concentra en la relación entre filosofía y poesía que expresa este libro, así como en los límites del lenguaje para captar el acontecimiento, siendo necesario para ello situarse en la poesía. Lo relevante del trabajo de Fernández es su interpretación del poemario como reflexión de Maillard sobre la tensión entre filosofía y poesía, una disyuntiva a la que nosotros dedicamos el primer capítulo de nuestro trabajo y que consideramos que marca su primera etapa y su superación de la misma: desde su acercamiento a Zambrano hasta su crítica a ésta en una concepción y práctica discursiva donde el lenguaje se cuestiona a sí mismo. Fernández inserta el libro de Maillard dentro del pensamiento postestructuralista de autores como Deleuze o el precursor de éste, Nietzsche, los cuales desplegaron una crítica a la metafísica, a la tradición platónica.

Además de estos dos textos sobre *Matar a Platón*, en 2009 encontramos el breve pero afilado apunte de Esther Ramón "Tejer el grito: Una teoría del conocimiento" donde se destaca por primera vez que la escritura de Maillard se constituye como una teoría del conocimiento, una indagación y formulación del funcionamiento de la mente. En nuestra tesis planteamos que dicha teoría del conocimiento es fundamental en nuestra autora, pero también que ésta va orientada hacia la constitución de la ética: no sólo la observación de la mente, sino poder llegar al límite de ésta que es el cuerpo para el otro, ese grito del que habla Esther Ramón (2009: 55).

En 2011 Joanna Sabadell Nieto publica el libro *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres* donde analiza el poder subversivo de la práctica artística feminista. Entre las distintas autoras en las que se detiene, Sabadell dedica un capítulo, significativamente el último capítulo, a Chantal Maillard: "Otras lógicas vendrán distintas a éstas... pensando metafóricamente con

Chantal Maillard". Tras el estudio de Trueba, estamos ante otro trabajo que interpreta a Maillard desde el feminismo entendiendo por tal otra forma, no falocrática, o lo que es lo mismo, no metafísica, de utilizar el lenguaje. Según Sabadell, desde *Lógica borrosa* Maillard lleva a cabo una oposición al pensamiento dicotómico que se efectúa en su propio lenguaje (Sabadell, 2011: 214). La lógica de la simultaneidad está en *Matar a Platón* como podemos ver en la polifonía, los "subtítulos", los márgenes; pero sobre todo está en los diarios, siendo extrema en *Bélgica*, donde no sólo se entrecruzan distintos tipos de discursos, desde la anécdota biográfica a la reflexión epistemológica y el apunte lingüístico, sino que se entrecruzan con otros medios como las fotografías de los márgenes, lo que nos lleva finalmente a la performance en la que desemboca el viaje: el poema escrito en el muro de Ixelles (p. 219). Pero lo que más destacamos al respecto es la conclusión de Sabadell: el aprendizaje de los límites al que se llega en *Bélgica*. La finalidad de la simultaneidad es aprender a habitar en los límites, en los muros, mantenerse en el extremo del sujeto, en sus fronteras (p. 220), lo que para nosotros es el inicio de la alteridad irreductible, tal y como desarrollamos en nuestro trabajo.

En 2012 Sergio Gómez García publica un artículo sobre uno de los aspectos más destacables del pensamiento y "escribir" de Maillard, y es su asimilación de India, la aportación de India en su pensamiento. Hay que destacar que en el mismo año que Díaz publica su artículo, aparecen también los trabajos de Nieto (2012a) y Tort (2012) donde igualmente señalan la presencia de Oriente en el pensamiento y "escribir" de Maillard, así como la tesis de Aguirre de Cárcer en la que dedica un extenso capítulo a la cuestión (Aguirre de Cárcer, 2012: 673-729), el cual además se completa con el artículo que publica un año después, "Chantal Maillard y la India" –pero a estos ya nos referiremos en el segundo apartado de este estado de la cuestión.

El artículo de Sergio Gómez titulado "Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor" considera que el pensamiento indio dio a Maillard el aprendizaje de un método para anular el dolor o, cuando menos, convivir con él. Analiza Gómez los cuadernos en los que Maillard da cuenta de su experiencia en India, *Diarios indios* y *Adiós a la India*, pero también *Husos*, pues si bien este último no se ambienta en India, sí sería la efectuación de todo lo aprendido. A través de la filosofía india, Maillard llega a un proceso de desidentificación del yo que genera el observador, el desdoblamiento, lo que permite la superación del dolor, y esto sería, según Gómez, lo que traza en *Husos*. Por tanto el objetivo de Maillard sería remediar el dolor, alcanzar

ese "gozo" que se describe al final del cuaderno (Gómez, 2012: 186). Sin embargo, nuestra hipótesis es que el gozo no es la finalidad de Maillard, sino precisamente su imposibilidad, la experiencia irreductible del dolor que es la experiencia del cuerpo, y esto es lo que plantearemos en nuestro trabajo. No obstante, sí es cierto que en la llegada a este límite, a esta conciencia de la imposibilidad de superar cierto borde, la experiencia de Maillard en India fue fundamental: la Vía Media de Nāgārjuna, la teoría de los *rasas* de Abhinavagupta o los *Yoga Sūtras* de Patañjali –como apunta Aguirre de Cárcer en su artículo, donde justamente dialoga con el texto de Gómez (Aguirre de Cárcer, 2013).

El último trabajo que vamos a comentar en este apartado es el de David Barreto, “Insuficiencias líricas: Chantal Maillard y las formas prosaicas de lo cotidiano”, publicado en el año 2013. El artículo de Barreto se concentra en *Husos e Hilos* para exponer la destrucción del horizonte de expectativas del lector de poesía y en general de literatura que lleva a cabo Maillard. Se trata, según Barreto, de la aplicación de la poética manifestada en el poema "Escribir" de *Matar a Platón*, donde Maillard expresa la necesidad de un escribir presente, por encima de los géneros. Barreto interpreta este proyecto dentro del contexto biográfico de la autora: una dura enfermedad con secuelas crónicas así como el suicidio de su hijo. Estos acontecimientos la situarían en una urgencia vital donde lo único que primaria sería sobre-vivir, esto es, situarse en el presente, mantenerse en el estar siendo cuerpo, para lo cual Maillard recurre a la escritura, o mejor dicho, al *escribir*. Cuando Maillard se inserta en el escribir, genera una obra que no sólo no distingue géneros sino tampoco la división entre la ficción y la no ficción, de ahí el cruce entre *Husos e Hilos*, de ahí la explicitación del sujeto de la enunciación que vamos a desarrollar en nuestro trabajo. Lo más relevante del artículo de David Barreto es su comentario de los desdoblamientos de Maillard, uno de los aspectos más llamativos de la obra de nuestra autora al que Nieto dedica su tesis doctoral y que nosotros también trataremos en el capítulo primero de nuestro trabajo relacionándolo con el proyecto de habitar el presente como demanda y urgencia ética: situarse ante los otros como otro.

4.2. Las investigaciones doctorales

Cuando iniciamos nuestra investigación doctoral en el año 2012, la bibliografía secundaria sobre Maillard era muy poca: apenas se llegaba a la docena de artículos y

ninguna tesis doctoral. El hecho resultaba sorprendente tratándose de una autora que no sólo había construido una de las propuestas poéticas más innovadoras y originales del panorama literario español, sino que había cultivado otras formas discursivas. Era además una pensadora lúcida, rigurosa a la vez que arriesgada, que aunaba en sí el conocimiento de Oriente con las lecciones de la filosofía europea del último medio siglo, y que pensaba la estética atendiendo a las demandas de nuestro tiempo, al presente histórico y social. Pensamos por tanto que era necesario trabajar en esta autora porque su obra podía dar respuesta al lenguaje posible, a la literatura posible hoy, tal y como hemos expuesto en la justificación del trabajo, pero también por el deber de pensar la obra de la que consideramos una de las autoras más importantes de la actualidad filosófica y poética del país.

A día de hoy, cuando se escriben estas palabras, a principios de 2016, por supuesto no ha habido un cambio absolutamente radical al respecto, pero sí que han tenido lugar importantes contribuciones que han enriquecido la bibliografía secundaria de Maillard. Durante los cuatro años de nuestra investigación se han leído tres tesis doctorales que evidencian la importancia y atención que está generando la obra de Maillard en los últimos años y el peso que está teniendo en nuestra generación, que hemos descubierto en Maillard a una autora fundamental, no sólo para la literatura española, sino para el pensamiento y la teoría.

Uno de los problemas de trabajar en una autora que se mantiene activa y prolífica es la incertidumbre, aunque también el reto y el intercambio continuo, de ir viendo cómo tu campo de estudio puede crecer en cualquier momento –en este sentido, estaba muy avanzado nuestro trabajo cuando aparecieron en 2015 dos títulos tan importantes como *La herida en la lengua* y *La mujer de pie*. Lo mismo nos ha sucedido en este caso con la bibliografía secundaria. Durante mi investigación han ido apareciendo consecutivamente los trabajos doctorales de Nuño Aguirre de Cárcer en 2012, Anna Tort en 2014 y el de Lola Nieto a fines de 2015. Por tanto ha de tenerse en cuenta, en el caso sobre todo de los trabajos de Tort y de Nieto, que los resultados de su investigación no han sido previos al inicio de la mía, sino que se han ido trazando en paralelo.

Nuestra investigación se concentra en aspectos que no han sido tratados por nuestros colegas o que sólo han sido mencionados sin ser su tema central de estudio. En primer lugar nuestra preocupación por el proyecto estético de Maillard más que por su propia práctica literaria –aunque reconociendo, dadas las particularidades de su obra, su inseparabilidad y la consecuente necesidad de ir a sus poemas para trazar su

pensamiento. En segundo lugar la consideración de la estética y de la hermenéutica como ética que lleva a la construcción de otro modo de ser, que es ante todo un ser *ante* el otro como otro. Pero también hay coincidencias o variaciones entre sus trabajos y el nuestro que consideramos igualmente necesario mencionar, y que no sólo no empobrecen ni desmerecen el trabajo, sino que también nos permiten completar la interpretación de nuestra autora. Como dijimos al referirnos a los trabajos de Trueba, no se trata de pensar en contra sino, siguiendo a Maillard y nuestras propias ideas y convicciones, de pensar en-común, de hacer el diálogo. Tal como la propia Maillard destaca (2014a: 620), todo investigador ha de partir del principio de humildad teórico. Por lo tanto, durante nuestra tesis volveremos a remitir a sus trabajos cuando percibamos que hay una diferencia entre su enfoque y el nuestro, y también cuando hallemos convergencias significativas en las que deseemos ahondar.

La primera tesis doctoral sobre Maillard la realiza Nuño Aguirre de Cárcer: "La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard". Lo primero que hay que destacar de este trabajo es la exhaustividad de su estudio. Pues si bien el tema que se propone trabajar, como indica el título, es la escritura en Maillard como método para la actitud contemplativa, sin embargo realiza también, por entender que esto está presente en toda su obra, un análisis pormenorizado, atendiendo tanto a los ensayos como a los poemarios y diarios -aunque obviamente sólo hasta la fecha en la que la tesis es concluida. Además del análisis minucioso de cada uno de los libros y de trazar finalmente una visión panorámica del conjunto de la obra -lo que no se había realizado hasta entonces-, hay que reconocer su trabajo de fijación del corpus textual, una labor filológica de gran valor y rigor que todos los investigadores de Maillard que le sucedemos hemos de agradecerle –con la dificultad añadida que esto tiene en nuestra autora, tendente a reelaborar, rediseñar, reescribir y modificar textos anteriores en nuevos.

También consideramos una aportación imprescindible el extenso capítulo que Aguirre de Cárcer dedica a Zambrano, no sólo en cuanto a su relación y diferencia con Maillard, sino también a la exposición de algunos principios e ideas de su filosofía (v. Aguirre de Cárcer, 2012: 84). Igualmente su consideración del género del diario desde el punto de vista tanto sincrónico como diacrónico (p. 183). Y, sobre todo, su estudio sobre las influencias de India en Maillard (Aguirre de Cárcer, 2012: 673), que se completa con el artículo que publica en 2013 "Chantal Maillard y la India".

La estructura que rige su estudio es cronológico, distinguiendo tres momentos en la obra de Chantal Maillard que asocia con tres ciudades: Málaga, Benarés y Bélgica, una periodización que sigue manteniendo en el artículo que publica en 2015, “Málaga-Benarés-Bélgica: las principales etapas de la obra de Chantal Maillard”, y esto a pesar de las últimas publicaciones realizadas por la autora. Su periodización nos parece por un lado significativa en lo que respecta a su asociación con tres ciudades que ocupan un lugar relevante en sus textos. También incide en la importancia del viaje como método en nuestra autora, y estamos conformes con la explicación de Aguirre de Cárcer de que "la imagen que rige este recorrido no es la de un tren que va en línea recta recorriendo varias paradas (Málaga – Benarés – Bélgica), [...] sino la del círculo. O, mejor dicho, los círculos concéntricos" (Aguirre de Cárcer, 2012: 784). Sin embargo en nuestro trabajo, en el capítulo previo, ofrecemos una periodización distinta adecuada al tema que en esta tesis vamos a tratar, además de incluir en ella los últimos trabajos de la autora que Aguirre de Cárcer no pudo recoger en su investigación.

Quizá la principal disensión que establecemos entre nuestro trabajo y el de Aguirre de Cárcer es su atención central a la contemplación. Para nosotros no es la contemplación en sí misma la finalidad de la obra de Maillard, sino que ésta es un instrumento para la construcción de la ética de la diferencia. Esta distancia se manifiesta de manera más concreta en el análisis que Aguirre de Cárcer realiza de los libros publicados por Maillard tras *Husos* (2006) e *Hilos* (2007). Valora Aguirre de Cárcer que con *Husos* e *Hilos* Maillard ha llegado al punto más alto de la observación de los procesos mentales y la obtención de un estado contemplativo, y desde nuestro punto de vista también confirmaremos que en ellos se consolida la teoría del conocimiento de nuestra autora, pero consideramos que no el fin de su proyecto estético. Por ello, después de *Husos* e *Hilos*, Maillard publica un libro que Aguirre de Cárcer apenas considera en su trabajo, y es *La tierra prometida* (2009), la palabra que permite convocar al otro, indagación en el "dime" de *Hilos* y *Husos* (Maillard, 2006: 75; 2007: 51). Aunque también hemos de reconocer que cuando Aguirre de Cárcer leyó su tesis (2012) había tan sólo transcurrido un año desde la publicación de *Bélgica* y que aún no habían aparecido los artículos "La indignación" (2013) y "¿Es posible un mundo sin violencia?" (2013) en los que se explicita la ética a la que dedicamos nuestra investigación.

Dos años más tarde del trabajo de Aguirre de Cárcer aparecía la segunda tesis doctoral monográfica dedicada a Maillard: el trabajo de Anna Tort titulado *Hilando*

textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard. En el caso de Tort, su análisis no va a ser de la totalidad de la obra de Maillard, sino que se va a concentrar en la obra literaria, sus cuadernos y poemarios. Éste es por tanto un aspecto importante del que nos distanciamos con respecto a Tort, pues en nuestro trabajo no sólo no nos concentramos exclusivamente en los textos literarios de Maillard, sino que situamos a un mismo nivel los ensayos de los cuadernos y poemarios. De hecho aunque en nuestro caso el tema de estudio es el pensamiento estético-ético de Maillard, consideramos que éste se formula tanto en sus ensayos como en lo que comúnmente se señala como su literatura, y por ello hemos preferido optar por revisar la totalidad de su obra para la interpretación de una ética de la diferencia y la formación otro modo de ser sujeto.

De una manera similar a como vimos en el texto de Sabadell, Tort considera que la obra literaria de Maillard se construye siguiendo una lógica no sucesiva sino lineal, por lo que es preciso trazar una interpretación de la misma atendiendo a tal disposición. Por ello, la propuesta de lectura que nos ofrece no es cronológica sino temática, eligiendo motivos recurrentes que se reelaboran de un libro a otro. Esta idea de reelaboración se evidencia en la práctica habitual de nuestra autora de trasladar los fragmentos de sus cuadernos a los poemarios o de los poemarios a los cuadernos, de abrir túneles de un libro a otro, de continuar o desplazar lo dicho entre sí.

En nuestra tesis, como hemos expuesto páginas atrás, para la formulación de la ética de la diferencia en Maillard no hemos querido ceñirnos absolutamente a la estructura cronológica, aunque sí consideramos que ésta también tiene un papel importante. Es cierto que Maillard continúa en sus libros de madurez lo que ya aparecía en los primeros textos; que *Bélgica* se abre desde dentro de *Husos*, o que los motivos y las metáforas se reiteran con una insistencia que nos lleva a la sensación de un presente continuo, suspendidas en un escribir y no escritura. Pero también lo es que de un libro a otro, paulatinamente asistimos a un aprendizaje, a un conocimiento, a un proceso. Creemos que la obra de Maillard es como un cuerpo: la mano de la anciana que toma el bastón es la misma que la de la niña que aprendía a coger los objetos, pero se han generado huellas, sedimentos, marcas, es y no es el mismo cuerpo. Por ello hemos estimado que lo más apropiado es una lectura que exprese tanto la simultaneidad como la sucesividad –o mejor dicho, la actualización de los tiempos desde el presente del cuerpo, donde lo pasado se actualiza en presente. En nuestro trabajo hemos seguido una organización más temática aunque describiendo las actualizaciones producidas. Por otro

lado, también hemos realizado un capítulo aparte en el que a modo de presentación ofrecemos la posibilidad de ver cómo se traza la ética de la diferencia atendiendo exclusivamente al eje cronológico, –ver "Hacia una estética y ética de la diferencia"

Volviendo a la tesis de Anna Tort, la autora organiza su tesis doctoral en dos partes a partir de la hipótesis de la organización simultánea o hipertextual en Maillard. En la primera analiza teóricamente las características de esta simultaneidad, como la hibridez genérica, la estructura hipertextual y las menciones al lector, lo que Tort señala como problemáticas de gran actualidad en los estudios literarios, en el ámbito de lo que se ha dado a llamar transmedialidad. En cuanto a la segunda parte de su tesis, Tort se concentra en el análisis textual de esta simultaneidad, deteniéndose en cuatro temas recurrentes: la crítica al lenguaje, el deseo y la erradicación de la esperanza, la disolución del sujeto y la búsqueda de un estado anterior al logos relacionado con la infancia.

Si entramos en un análisis más específico de estos temas y aspectos teóricos en los que centra Tort su tesis, descubrimos semejanzas con lo que desarrollamos en nuestra propia investigación, pero también contrastes en su interpretación de los mismos. Por señalar ahora mismo sólo algunos de estos, en nuestro caso preferimos hablar, antes que de hibridez genérica, de metadiscursividad, relacionándolo con la urgencia y honestidad de explicitar el cuerpo de la enunciación como principio para establecer un diálogo con los otros. Nos referimos también a la espacialidad y a la atención al lector, pero en relación con la ética de la diferencia. O en lo que respecta a la disolución del sujeto, aspecto en el que también coincidiría Aguirre de Cárcer y, como vamos a ver, Nieto; sin embargo nosotros consideramos que no es su disolución sino la constitución de otro modo de ser sujeto –por ello Maillard, aunque critica el yo, siempre se refiere a la necesidad de hablar desde el yo, y no hay contradicción en esto, como vamos a examinar en nuestro trabajo.

Por tanto, nuestras principales diferencias con la tesis de Tort van a ser nuestra atención prioritaria a la construcción de la ética. Igualmente, nosotros incidimos, por extensión a esta ética, en el proyecto político que finalmente conlleva la mirada estética de Maillard, su atención a las problemáticas actuales, su compromiso social, aspectos que no encontramos en el trabajo de Tort, tal vez por la ausencia de atención a los ensayos, a textos como "La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?" en los que estas ideas se evidencian.

Por último, cabe señalar otros trabajos sobre Maillard publicados por Tort. Previo a la lectura de su tesis, Tort había publicado en 2012 el texto "Puentes entre Oriente y Occidente en la obra de Chantal Maillard", donde se detiene a analizar el productivo cruce que tiene lugar en el pensamiento y "escribir" de Maillard entre los pensamientos orientales y la filosofía postestructural. Ya después de su tesis doctoral, en el año 2015, el artículo "¿Quién habla si 'se' habla? La escritura polifónica de Chantal Maillard?" trata la polifonía en la obra de Maillard, su multiplicidad de voces que le permiten expresar una subjetividad potencial. Tort lo ve como una manera de diseminar la identidad, de esparcirla, de borrarla; nosotros, como el modo en el que se habita un cuerpo en continua reactualización.

Hace apenas unos meses, en diciembre de 2015, se leía la tesis doctoral de Lola Nieto: *En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*. Desde 2011 Nieto había venido publicando diversos artículos sobre la obra de nuestra autora. En este estado de la cuestión nos vamos a referir únicamente a su tesis doctoral, dado que en ésta se incluyen sus textos previos. Sin embargo, en nuestro trabajo vamos a citar mayoritariamente los artículos, lo cual se debe a que durante la redacción del mismo es el material del que hemos dispuesto.

El trabajo de Nieto se concentra en el análisis de la estructura de desdoblamiento y repetición en la obra literaria de Maillard con el fin de hallar a qué se debe esta organización de su escritura. En cierto modo se emparenta con el principio de simultaneidad que exponía Tort en su tesis, aunque mientras en ésta, *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual en la obra de Chantal Maillard*, se atendía a las reiteraciones temáticas; Nieto por su parte se concentra en las repeticiones textuales así como en la organización dual de los libros. Al igual que Tort, Nieto centra su estudio en los textos literarios de Maillard, sus poemarios y cuadernos, pues es en ellos donde se puede rastrear esta estructura reticular –aunque para iluminar ésta, para guiar su análisis de los textos literarios, va a recurrir en algunos momentos a los textos teóricos. En cuanto a la propia estructura de la tesis, Nieto distingue tres formas de desdoblamiento en la obra de Maillard a cada una de las cuales asigna un capítulo de su trabajo: en primer lugar, la organización dual de sus libros; en segundo, la constitución del observador que supone el desdoblamiento de la voz; y finalmente, las reelaboraciones textuales entre un libro y otro.

Nieto interpreta la estructura del desdoblamiento y repetición como la efectucción de la crítica a la idea de origen, la manifestación de la imposibilidad de la repetición que

es la imposibilidad del principio de identidad, del concepto. Esto supone una concepción pragmática del lenguaje, donde las significaciones no son inmóviles sino continuamente reactualizadas en el contexto. Su análisis al respecto coincide en algunos puntos con el que realizamos en el primer capítulo de nuestro trabajo "Filosofía y poesía", aunque con la principal diferencia de nuestra interpretación del doble en el contexto de la modernidad así como la ambivalencia entre las dos formas discursivas que marcaron su primera etapa. Sí coincidimos cuando Nieto concluye que la estructura del desdoblamiento va dirigida a la obtención y experiencia de la compasión, esto es, a la ética. Y esta ética que Nieto menciona aunque no profundice en ella es en la que nosotros trabajamos y centramos nuestra tesis: cómo se articula el paso de un proyecto estético, de la mirada hermenéutica, al compromiso ético; la constitución de un decir comunitario, de otro modo de ser sujeto, y sus repercusiones políticas, sociales, vitales.

Uno de los aspectos más destacables del estudio de Nieto es la aplicación de la metodología comparatista. Para ilustrar el funcionamiento de la estructura de repetición y desdoblamiento, Nieto recurre a otras formas artísticas que relaciona con Maillard, fundamentalmente el cine, aunque también la instalación, la pintura, la fotografía, el cómic, la música o la performance. La relación de Maillard con otras formas discursivas está justificada por las características de su obra, situada en la apertura de los cercos para el instante. También por las referencias explícitas que encontramos en la obra de Maillard a otras artes, no sólo a la literatura.

Al respecto de este comparatismo interdiscursivo, consideramos que una de las más interesantes aportaciones de Nieto son los paralelismos que traza con el cine, ya que para la comprensión del observador maillardiano y la problemática de la mirada, resulta especialmente iluminador atender al séptimo arte. Por ello mismo también en nuestro trabajo, aunque no entramos en una comparación tan específica y concreta como las que efectúa Nieto, sí nombramos en alguna ocasión la influencia de este medio en Maillard. También cabe destacar la aproximación que realiza de Maillard con el minimalismo artístico, una relación que entronca en lo que nosotros vamos a denominar en nuestro trabajo el giro performativo de las artes y del pensamiento que tiene lugar en el siglo XX y que, en nuestro caso, vemos en relación a la constitución de la ética de la diferencia.

De manera general en nuestro trabajo hemos dado prioridad al comparatismo, además de al filosófico y teórico, al literario, los cuales no están ausentes en Nieto, pero ocupan un segundo plano en comparación con el interartístico, lo que justifica el autor

por entender que la influencia artística de Maillard no es tanto literaria cuanto mayoritariamente procedente de estas otras formas en las que actualmente tiene lugar una mayor experimentación (Nieto, 2015b: 347). No estamos completamente de acuerdo en esto último, y en nuestro trabajo nos detenemos en autores como Duras, Woolf, Bachmann, Blanchot, Lispector, Celan, Beckett o Michaux, con los que de alguna manera u otro dialogan con nuestra autora. De hecho consideramos que Maillard va a realizar, a pesar de su rechazo a la literatura y desde su rechazo a la literatura, una reivindicación de la misma. Porque la concepción pragmática del lenguaje, la apertura interpretativa, la imposibilidad de repetición, es decir, esas características que Nieto señala propias de la escritura de Maillard, así como aquellas a las que atendemos nosotros en nuestro trabajo -la apertura del diálogo, la inserción en lo in-mundo, el encuentro con la diferencia, la imposibilidad como posibilidad- nos llevan precisamente a la literatura: son la literatura.

En relación con esto último que estamos señalando hemos de citar la tesis doctoral de Arturo Borra también leída en 2015, *Poesía en exilio: en los límites de la comunicación*, donde encontramos un capítulo dedicado a *Husos*: "Chantal Maillard: la indefensión de las trazas" (Borra, 2015: 133-152). Borra examina en su trabajo la extranjería en la poesía hispánica del siglo XX, entendiendo por tal no una circunstancia biográfica determinada, sino un decir desautomatizado que indaga en los límites de lo comunicable para hallar otra comunicación posible. Borra selecciona para ello una nómina de autores nacidos en el siglo XX, y entre ellos está Maillard, en la imposibilidad de decir y la necesidad de seguir diciendo (Borra, 2015: 144). En nuestro trabajo nosotros también vamos a considerar la potencialidad de los muros en Maillard sin los cuales no sería posible trazar la ética de la diferencia.

PRESENTACIÓN.

HACIA UNA ESTÉTICA Y ÉTICA DE LA DIFERENCIA

Introducción

El objetivo de nuestra tesis no es analizar cronológica y evolutivamente la obra de nuestra autora, para lo cual, por otro lado, ya existe el riguroso y valioso trabajo de Nuño Aguirre de Cárcer (2012). Nuestra intención es plantear como la propuesta estética de Maillard da lugar a una ética que se efectúa en un decir para el otro, en la literatura como diálogo y comunidad, en la recuperación de la palabra. Dada la particularidad de la escritura de Maillard, como muestran Tort (2014) y Nieto (2015b), nos resulta más preciso, para trazar la articulación de su estética y hermenéutica en ética, no ceñirnos a una estructura cronológica sino temática, donde distinguimos fundamentalmente tres momentos: la crítica lingüística, la teoría del conocimiento y finalmente la ética. Aunque en ocasiones parece haber una sucesión temporal entre estos tres momentos, no es del todo así, pues desde sus primeros ensayos escuchamos el imperativo ético, a la vez que asistimos en su último cuaderno a nuevos ejercicios de crítica lingüística e indagación en los resortes mentales. Por ello, en nuestra tesis, hemos considerado más adecuado a la propia obra de Maillard una organización no temporal. Aun así, y teniendo en cuenta que la concatenación no es del todo exacta, para que pueda también verse cómo la ética de la diferencia se traza temporalmente en nuestra autora, hemos proyectado este primer apartado: un recorrido por la obra de Maillard desde sus inicios hasta las últimas publicaciones de 2015. También estimamos que este capítulo puede servir de introducción a la obra de Chantal Maillard, previamente a nuestra lectura de la misma.

En este recorrido presentamos tanto los ensayos de Maillard como su obra literaria: los poemarios y cuadernos, en los cuales también se formula su pensamiento. De hecho, consideramos que la mayor originalidad de la filosofía de Maillard está en los cuadernos, porque como dijera Foucault al referirse a la crítica en el siglo XX: "Los

actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas" (Foucault, 1996: 82). Debemos insistir y alertar en que no se trata de un análisis minucioso de cada uno de los libros de Maillard, lo cual supondría en sí mismo otra tesis doctoral, sino la mención de lo que consideramos las principales aportaciones de cada libro atendiendo siempre a nuestro tema de investigación: la constitución de una ética de la diferencia, de una alteridad irreductible, a través de una mirada estética y hermenéutica. Por otro lado, con el objeto de no repetir innecesariamente lo que luego se desarrolla a lo largo del trabajo, remitimos en muchos casos a los diferentes capítulos del mismo.

Para realizar este recorrido cronológico, hemos establecido cuatro momentos o etapas en la obra de nuestra autora:

1) La ambivalencia (1987-1998)

Esta primera etapa engloba desde sus primeros ensayos y poemarios, redactados a finales de los ochenta, hasta *La razón estética*, su primer ensayo –podría decirse– original, donde constituye su pensamiento propio y que va a ser la base de su estética-ética de la diferencia. En esta primera etapa, a diferencia de en las siguientes, sí consideramos necesario establecer una distinción neta entre su obra teórica y literaria. En los momentos posteriores, en cambio, estimamos que esta división deja de tener un sentido absoluto en nuestra autora. Cabe señalar que incluimos en esta etapa los poemarios *Conjurios* (2001), y *Lógica borrosa* (2002), pues aunque la fecha de su publicación es posterior a 1998, hemos considerado apropiado incluirlos aquí tanto por estilo e ideas como por el hecho de que su redacción se remonta a los años 1996 y 1997 respectivamente.

2) El aprendizaje de la mirada (2001-2005)

Incluimos en este momento sus dos primeros diarios, *Filosofía en los días críticos* y *Diarios indios*, esto es, los inicios de la forma discursiva que va a ser más característica para el pensamiento de nuestra autora; junto al poemario *Matar a Platón*, que marca un antes y un después en su obra, de la escritura al escribir. En este momento, que consideramos umbral de su pensamiento de madurez, se efectúa y consolida la razón estética que había empezado a formular, si bien no aplicar, en la etapa anterior, fundamento de su estética-ética, de la constitución de un decir.

3) Habitar en los límites (2006-2011)

Lo conforman los títulos publicados desde *Husos* (2006) hasta *Bélgica* (2011). En este momento se consolida la teoría del conocimiento de Maillard, su indagación en la conciencia, en el mecanismo mental, lo que supone finalmente la llegada al muro, el límite mismo de la conciencia, desde el cual se va a iniciar el diálogo con el otro como otro, un hablar infinitivo entre terceros

4) Una poesía necesaria (2013-2015)

La cuarta y última etapa que distinguimos es la de los últimos textos publicados, donde destacamos los dos artículos de filosofía ética y crítica social "La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?", su recopilación de textos sobre el poema *La baba del caracol*, el poemario *La herida en la lengua* y el cuaderno *La mujer de pie*. En estos libros observamos el paso de la teoría del conocimiento a la efectucción de ese sujeto de la alteridad, lo que designamos como el paso del observador al testigo, una explicitación e hincapié en la preocupación política, la urgencia por la construcción de una ética de la diferencia en el presente de la crisis actual.

1. La ambivalencia (1987-1998)

1.1. Los primeros poemarios

Hainuwele (1990)

El más antiguo de los poemarios de Maillard¹ es curiosamente el único que, según sus propias palabras en la reedición de 2009, fue el único de los libros de poemas escritos entre 1988 y 1999 que nunca se arrepintió de haber escrito (Maillard, 2009d: 9). Sintomático de ello es el hecho mismo de que el poemario fuera reeditado al completo en el año 2009 con el título *Hainuwele y otros poemas*, mientras que de los otros libros de poesía escritos en esta primera etapa nuestra autora sólo salvó algunos de los textos que englobó dentro de la sección genérica "y otros poemas".

¹ Si no tenemos en cuenta ese libro adolescente que es *Azul en Re Menor* (1982) ni el escrito junto al

Hainuwele fue escrito por Maillard al regreso de su primera y más larga estancia en India. Nos cuenta Maillard en el prólogo de la reedición de 2009 que a su regreso entró en "un estado de gran retraimiento" del cual es fruto el poemario (ibid., p. 9). La autora acaba de entrar en contacto con el pensamiento que tendría posiblemente la influencia más decisiva en su obra y vida. Y esta influencia hace su primera manifestación en este libro. Sin embargo, aún está lejos de llegar a la aplicación y vivencia propia que alcanzará en sus textos de madurez.

La impronta de India en el poemario se deja ver en primer lugar en la mitología y cosmología con la que Maillard ha entrado en contacto. El personaje de Hainuwele no proviene de un mito de la India, como la propia Maillard cuenta (2009d: 9). Sin embargo la utilización que hace de éste sí tiene que ver con lo que ha aprendido y vivido de la mitología india: el uso y presente de los símbolos, su apropiación para habitarlos, tal y como la tradición india ha realizado con los elementos y símbolos que incorpora, acostumbrada a las operaciones de sincretismo, de asimilar los referentes de otras culturas, porque como expresa el indólogo Alain Daniélou: "La conciencia hermenéutica hace que no se pierda de vista que los dioses son instrumentos y que sus múltiples formas responden a la necesidad que cada pueblo y cada individuo tienen de representarse las fuerzas del universo" (Daniélou, 2009: 21). De este modo, al final de su *Diarios indios* Maillard habla de la necesidad de crear nuevos símbolos para poder habitar lúcidamente en el lenguaje, para que el lenguaje sea útil y no represión: "Todo símbolo debe ser activado para ser eficaz. Que un símbolo se active significa que uno lo descubre dentro de sí" (Maillard, 2005b: 107), y es lo que hace en este poemario de juventud, pero sobre todo lo que va a llevar a cabo en su obra con cada símbolo, con cada metáfora, con cada palabra, activarlos, darles su cuerpo, así los husos y los hilos, la araña o Kāli, donde cada palabra es pronombre, es decir, cada palabra es instante.

En este sentido, los símbolos para habitar con el cuerpo, las palabras que sean el instante de aquel que las dice, no podemos obviar que lo que Hainuwele representa para Maillard es precisamente el cuerpo que se mantiene en la escucha, que se entrega, que se inserta en el presente. *Hainuwele* ejemplifica no el ser sino el estar siendo, la potencialidad de una vida en el afuera: "mi palabra y mis ojos distingue los colores / pero mi piel, Señor, no distingue, acepta / los infinitos mundos que se imbrican, / se abalanzan, se funden, se deshacen / a la velocidad sin tiempo / de tu mirada" (Maillard, 2009d: 57). Esta constitución de una identidad potencial, de un sujeto que es cuerpo expuesto, va a ser fundamental en el pensamiento de Maillard, desde su formulación de

una poesía fenomenológica al suceder del caracol y el poema del hambre, tal y como vamos a ver en nuestra tesis, y cuyo desenlace es la ética de la diferencia. Por ello en el diario *Filosofía en los días críticos* Maillard se refiere a la "Decisión imprescindible: recuperar a Hainuwele" (Maillard, 2001b: 47); es lo que en cierto modo, en tanto presente, no ha dejado de hacer en sus textos: recuperar a Hainuwele, ser el vacío que todos los cambios sustenta, la piel ofrecida.

También encontramos en *Hainuwele* algo que es habitual en la obra de Maillard: el desdoblamiento, la costumbre de proyectarse en otras voces, como recoge Tort en su artículo "¿Quién habla si se habla? La escritura polifónica de Chantal Maillard", donde rastrea en Maillard el uso de distintas voces: "Desde obras primerizas como *Hainuwele*, hasta libros más recientes como *Bélgica*, la autora, aunque con modalidades de escritura distintas, pone en duda el quién como sujeto del hablar" (Tort, 2015d: 200). Así, después de ser el personaje de Hainuwele, Maillard es Kāli, el observador, Cual, los sidermitas o la mujer de pie. Pero sobre todo, Maillard va a ser, como ya hemos dicho, el vacío, la araña que teje todas estas transformaciones, la palabra como significante que es cuerpo desnudo. Este aspecto tiene que ver con aquello que recién señalábamos al referirnos a la entrega de Hainuwele: productividad de la subjetividad, no la identidad inmóvil sino el estar siendo, el habitar el presente, lo que es el primer esbozo de una razón estética: "Si preguntan quién soy, contesto: / vibro a mayor velocidad que un árbol" (Maillard, 2015d: 79). Debemos de tener en cuenta que en la mitología India los dioses no son una identidad inmóvil, sino que poseen diversos rostros, son una multiplicidad, es decir, son no ser sino estar siendo, como expone Maillard en su ensayo *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993: 22), idea que vemos en *Hainuwele* pero que también impulsa sus desdoblamientos sucesivos.

También encontramos motivos que nos remiten explícitamente a la mitología hinduista, no sólo por el tratamiento que Maillard hace de ellos. Así, la danza de Hainuwele nos recuerda a la danza del dios Nāṭāraja que describe la propia Maillard en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993: 48), así como la danza de la diosa Kāli, motivo recurrente en su obra (Maillard, 2001c: 53). La danza representa el movimiento de destrucción para la creación, idea que está en la base de *La razón estética* de Maillard: "Cuando dance, Señor, seré contigo / la flor, la savia y la semilla, todos los nacimientos y todas las imágenes / y todo lo que ahora distingo por su sombra" (Maillard, 2009d: 109). Igualmente el desmembramiento de Hainuwele nos lleva al relato del *puruṣa* de los upaniṣads: el gigante que acepta la fragmentación y

dispersión de su cuerpo para crear el universo, el sacrificio del yo para el acto creativo, tal y como expone Maillard nuevamente en su ensayo *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (Maillard, 1993: 58) y que se reitera en su obra, relacionado con la elaboración de una identidad como potencialidad, como estar siendo, principio básico para su ética. Así, si en *Hainuwele* leemos: “He muerto y has repartido mis miembros / sobre la tierra. / mi cuerpo fue simiente de frutas abundantes, / de mis ojos nacieron granadas” (Maillard, 2009d: 115); en los *Diarios indios* escribió: “Sólo a partir de la conciencia del no-saber se inicia el poder. Sólo allí empieza la fuerza a manifestarse. Sólo entonces, en el despojamiento interior” (Maillard, 2014a: 118).

Pero sobre todo encontramos la presencia de la cosmología india en la concepción del universo como simultaneidad, como entretejido. En el pensamiento indio el individuo no es un sujeto aislado sino un punto en la red, interconectado con los otros puntos: “Mi nombre es la máscara que llevaré por ti / en la danza. / Cuando al fin me la arranquen / estaré tan desnuda / que ni siquiera tú podrás nombrarme. / Existiré entonces en todo lo que veo, / naceré del rocío, / ciega, igual y distinta en cada aurora” (Maillard, 2009d: 107). Y esta idea va a ser fundamental en la construcción de la ética de Maillard, de ese libro que marca un antes y un después en su obra: *Matar a Platón: la comprensión del mundo como red, resonancia, del texto como espacio y no línea*, lo que lleva a un compromiso ético de aquel que se siente formar parte de la trama, la capacidad para decir: “Yo no soy inocente” (Maillard, 2004: 67).

Dicho lo cual, reconociendo los importantes elementos del poemario que tienen continuidad en los libros futuros, también tenemos que señalar lo que nos parece lo hacen todavía distar mucho de sus principales logros. Y es que si bien *Hainuwele* es un libro muy logrado poéticamente si atendemos a criterios de valoración tradicional como una estructura métrica equilibrada, una imaginación sugerente pero controlada; consideramos que precisamente pudiera ser éste su problema: su adecuada inserción en la tradición poética, participe de un lenguaje zambraniano pudiendo en algunos momentos recordar a *De la aurora* o a *Claros del bosque* y por extensión a la mística hispana así como a la llamada poesía del silencio. Para apoyar nuestra afirmación, podemos poner como ejemplo el famoso comienzo de *Claros del bosque* junto a un poema del libro de Maillard, aproximándose la vivencia del “claro del bosque” con el encuentro con el “Señor de los bosques”:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se le obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido. (Zambrano: 2011: 21)

En el centro de todo lo que vive
hay un lugar, un hueco transparente al que llaman espíritu.
Es allí donde viertes tu poder
y te transformas,
es allí donde haces
a cada ser distinto de los otros.
Y por eso el espíritu es un don,
el don de ser sí mismo,
aquel que nos otorgas cuando la luz despunta
y viene a habitar los huecos transparentes.
Sé que eso ocurre cuando oigo tu risa
bajar como una ardilla desde los altos cedros (Maillard, 2009d: 61).

También, como hemos dicho, encontramos poemas que nos recuerdan a la mística hispánica, así los versos de *Hainuwele* que a continuación transcribimos recuerdan la "Noche oscura del alma" de Juan de la Cruz, con esa imagen de la casa desatendida o sosegada:

Aquella noche
dejé desatendida la casa donde duermes
y en uno de tus párpados el tiempo se hizo hueco.
Ahí pude escuchar, agazapada,
el magnífico estruendo, la catarata espléndida
de tus delirios (Maillard, 2009d: 57).

Por tanto, nuestra crítica al poemario se debe no al contenido ni a las ideas, sino a la escasa manifestación de éstas sobre el lenguaje. No hallamos en el decir de Maillard

esa destrucción creativa, la potencialidad y entrega del personaje de Hainuwele, sino la continuación de la tradición y convenciones del género, distando aún de las transformaciones lingüísticas a la que vamos a asistir en su obra de madurez, donde no sólo se entrega el personaje que habla, sino que el propio lenguaje se va a hacer esa piel expuesta. A pesar de esto, Maillard manifiesta que *Hainuwele* es el único poemario de su primera etapa que nunca se arrepintió de haber escrito (Maillard, 2009d: 9). Ciertamente, podemos reconocer que *Hainuwele* está más estéticamente logrado que otros poemarios de juventud como *Lógica borrosa* (2002), pero también consideramos que es un proyecto menos arriesgado, más tradicional. No queremos desmerecer la riqueza poética de este libro, pero consideramos que si la autora hubiera seguido trabajando en esta línea –que es lo algún crítico llegó a recomendarle²–, no habría alcanzado lo que intentamos mostrar en este trabajo: el vaciamiento lingüístico que desemboca en la poética de la compasión, en la ética de la diferencia. A nuestro juicio la supuesta inferioridad de un poemario como *Lógica borrosa* se debe a que en éste Maillard estaba empezando a aplicar, con la torpeza y prueba de los comienzos, los principios de *La razón estética* así como algunos fundamentos de su teoría del conocimiento, lo cual no lograría plenamente hasta *Husos* (2006) e *Hilos* (2007), libros escritos ya en un despojamiento semántico.

Poemas a mi muerte (1993)

El siguiente libro publicado por Maillard también tendría una marcada presencia de la India. Como nos indica el título, el motivo principal del poemario es la muerte. En la primera parte del libro, la propiamente titulada "Poemas a mi muerte", Maillard nos plantea la perspectiva de ésta que tiene Occidente; mientras que en la segunda parte, "El río", nos muestra la concepción de la misma por India.³ Es significativa esta estructura

² Como escribiera Vicente Luis Mora al reseñar *Hilos* –ni siquiera *Conjuros* o *Lógica borrosa*, sino un poemario de madurez como *Hilos*–: “debería la autora preocuparse, al modo de sus poemarios más antiguos como *Hainuwele* (Mora, 1990), de afinar las asperezas de su voz lírica, para que el resultado final estuviera en la forma a la altura de su contenido”. En nuestra opinión, y como desarrollaremos en nuestro trabajo, “las asperezas” es uno de los logros de la escritura de Maillard, y lo difícil no es afinar éstas, sino conseguir lo que hace Maillard en *Hilos*: superar las inercias del género lírico que son las inercias del lenguaje.

³ En la reedición del poemario de 2005 Maillard incluiría en la segunda parte los poemas de "La otra orilla" (2005a: 79-91). Los textos de "La otra orilla" encajan perfectamente en "El río" tanto por temática y estilo, de hecho la propia Maillard nos indica en la reedición de 2005 que inicialmente iban a formar

dual que encaja con la fractura que caracteriza su primera escritura y que examinamos en el capítulo "Filosofía y poesía". Por otro lado, como analiza Lola Nieto, la organización en díptico es habitual en toda la obra de Maillard, el establecimiento de dos partes que dialogan entre sí: *Poemas a mi muerte* es "Poemas a mi muerte" y "El río"; *Matar a Platón* es "Matar a Platón" y "Escribir", e *Hilos* es "Hilos" y "Cual" (Nieto, 2014: 265). La organización díptica en Maillard está presente también en otros libros, pero con una complejidad mayor: las notas a pie de *Husos* y *Matar a Platón* o los intervalos de *Bélgica*. Esta organización supone ya el inicio de un intento por establecer relaciones no jerárquicas sino dialógicas entre las distintas secciones de un libro, como crítica al pensamiento dicotómico de la metafísica. Sin embargo, estimamos que en el caso concreto de *Poemas a mi muerte* la división no consigue establecer una desestructuración de las dicotomías, como sí logra en *Matar a Platón* (2004), *Husos* (2006) o *Bélgica* (2011), y que de hecho en cierto modo sigue reproduciendo una de las peligrosas dicotomías de la metafísica: la de Occidente/Oriente –aunque en su obra de madurez sí estimamos que la propia Maillard es un ejemplo de la superación de la dicotomía Oriente/Occidente, con un pensamiento propio que se ha construido desde su conocimiento y análisis de ambas tradiciones.

En la sección "Poemas a mi muerte", el yo poético dialoga con su doble: la muerte –de una manera similar al famoso poema de Cesare Pavese: "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos, / esa muerte que nos acompaña / de la mañana a la noche" (Pavese, 1995; 103). La muerte como doble sería resultado del pensamiento dicotómico, la concepción del ser humano como una dualidad cuerpo/alma. La muerte supondría la separación definitiva de estas dos mitades del hombre, pero sobre todo el triunfo del alma imperecedera sobre el cuerpo mortal. Sin embargo, en los poemas de Maillard el desdoblamiento no se ve como una victoria del alma sobre el cuerpo, sino como el deseo de amar, de poseer al otro, entroncando dentro de una primera lírica amorosa característica de sus poemarios de juventud que evidencian su todavía inserción en la tradición poética pero también su transmisión del sujeto de la modernidad: "Hubiésemos podido amarnos de haber resuelto el problema del tiempo" (2005a: 17). La temática amorosa, muy presente también en *Conjurios*, *Lógica borrosa* e incluso en fragmentos de *Filosofía en los días críticos* desaparece en los títulos posteriores, ya que el erotismo,

parte de *Poemas a mi muerte* (2005a: 9). Por este motivo, consideramos "La otra orilla" no como libro aparte, sino también como sección de *Poemas a mi muerte* aunque en la primera edición no figurara.

entendido como anhelo de unión, supondría un riesgo para la constitución del otro como otro y, por tanto, para la concepción del sujeto de la alteridad, como veremos en nuestro trabajo. El asunto del doble por otro lado nos retorna a esa fractura entre filosofía y poesía que estructura sus primeros libros, “una ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9) y que también es consecuencia de la aún transmisión de la modernidad. Leemos así en *Poemas a mi muerte*: “Llevo ya muchos años compartiendo con ella / mi cuarto y un fragmento de existencia. / Es difícil decir quién de las dos sedujo / a la otra primero” (Maillard, 2005a: 13).

En lo que respecta a la forma misma, los poemas de la sección "Poemas a mi muerte" parecen incluso un paso atrás con respecto a *Hainuwele*, ya que si bien el poemario anterior estaba inserto en la tradición mística y zambranaiana, éste se encuentra en ocasiones excesivamente recargado en sus imágenes, defecto que volvemos a encontrar en *Conjuros*, a la vez que de cierto coloquialismo y urbanismo mal controlado quizá en la línea del movimiento poético del momento, la poesía de la experiencia a la que estaría geográficamente próxima en aquellos años, más concretamente la influencia de la poesía de Jesús Aguado. Así, versos como los siguientes de Aguado:

Le gustaban mis retos: los cumplió
con limpia y despiadada profesionalidad.

Luego intimamos algo, pero sólo una vez
hicimos el amor
con el original de nuestros cuerpos:
falsificó mis besos, mis impulsos, mis pausas,
mis poemas, mi voz, mis ingeniosidades,
mis días más propicios y mi piel.
“Con esto bastará”, me dijo sonriente
cerrándome una puerta en las narices
no sé si verdadera (Aguado, 2008: 71).

Podrían camuflarse entre los de "Poemas a mi muerte" como:

Permanece a menudo en la esquina más gélida
ensartando unas perlas de colores esquivos.
Dice que son los días y que los va contando.

Cuando el hilo se rompe y cree que no lo he visto
esconde aquel collar bajo las almohadas y, distraída,
saca entonces el ábaco (Maillard, 2005a: 13).

En cuanto a los poemas que dedica a la muerte en Oriente, la autora nos muestra no la quiebra del sujeto sino su integración en el tejido del universo, lo cual parece aproximarse a su pensamiento de madurez, a su compasión, al encuentro con el otro en el afuera, la entrega: “No la llames; atiende, déjala simplemente crecer en ese espacio / de bosque eterno / entre tu piel y tú” (Maillard, 2005a: 73). Sin duda, la sección forma parte del mayor acierto que aún podemos apreciar del libro, también por la sencillez descriptiva de un lenguaje que en algunos momentos nos anticipa a la compasión de *Diarios indios*, cuando Maillard a través de su mirada se inserta en los otros, así el poema X de “El río”: “Me han condenado a morir por diez granos de arroz. / Todo está bien. / Los niños que desvisten a los muertos esperan en la plaza. / Poco podrán llevarse” (ibid., p. 75); lo que en *Diarios indios* leemos como: “No habrá castigo para aquel que cometa el crimen. Tampoco habrá recompensa para aquel que se ofrezca en sacrificio. Nada habrá después de mi muerte: después de mi muerte yo habré dejado de ser. Pero ¿he sido yo acaso alguna vez? ¿He sido 'yo'?” (ibid., p. 33). Observamos por tanto el inicio del despojamiento de un yo para la disolución en el mundo, para la constitución de una compasión, de una vivencia en común con los otros, en los otros y entre los otros, germen de su ética. Por otro lado, aunque aún no estemos en ese proceso de entrega de las propias palabras que podemos encontrar en *Hilos*, el despojamiento y materialidad del decir ha ganado terreno con respecto a *Hainuwele*.

Sin embargo, la propia Maillard años después, en la reedición de 2005, confesaría en el prólogo el fracaso de su libro, tanto en los poemas de una sección como en los del otro, y este fracaso se habría producido, según ella, por su desacierto al tratar la muerte como idea, como tópico, y no como el cuerpo concreto y irreductible de cada aquel que muere, esto es, por su tratamiento acorde a la metafísica y no a una poesía fenomenológica:

Por aquél entonces, entendía que cada uno de los poemarios presentaba una manera de habérselas con la muerte, una, la del Occidente postilustrado, donde la muerte es la del individuo desgajado del mundo, por lo que se manifiesta como ausencia radical, y la otra, la del Oriente tradicional, donde la muerte no es tanto la propia muerte como la

manera que el universo tiene de seguir vivo. En ambos casos, pensaba, la dificultad consiste en aprender a convivir con ella y esa convivencia es lo que procuré retratar [...]

Hoy, no obstante, no puedo más que constatar la ingenuidad de tales pretensiones, dado que, por aquel entonces, mi contacto con la muerte había sido poco más que literario. [...] Más tarde habría de comprender que lo que ocurre, en realidad, no es la muerte, sino la incomprensible ausencia de los que nos dejan y la anticipación dolorosa de la propia desaparición (Maillard, 2005a: 7-8).

Destaca Maillard en estas líneas que su enfoque había sido únicamente literario, es decir, únicamente conceptual. Sabemos que la muerte es uno de los grandes tópicos de la literatura, y lo es precisamente por ser experiencia universal. Sin embargo, la muerte habría sido convertida en la Muerte y no en los muertos concretos; no el dolor de cada cuerpo sino su representación en cerco. Operación debida a la conversión de la poesía en metafísica que efectuó la modernidad, tal y como expone nuestra autora en la primera parte del artículo “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y la poesía” que leemos en *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 137). Por ello denuncia Maillard que su trato en el poemario había sido erróneo. Tratar la muerte como concepto supone suprimir la experiencia irreductible de cada uno con la muerte, su muerte suya, su instante irreproducible. No podemos hablar de la muerte porque no se trata de la Muerte, sino de un hombre muerto y nosotros muriendo, cuerpos concretos. Esto que descubre Maillard con su fracaso en *Poemas a mi muerte* es una lección fundamental en su obra posterior, donde la muerte va a tener una presencia continua, la muerte como muerte concreta, como exposición del cuerpo, como vida material entre los otros, siendo el fundamento para su elaboración de una poesía del hambre y de la ética de la diferencia. Así, *Matar a Platón* se inicia con la muerte de un hombre, el acontecimiento de la muerte, redundancia de decir "acontecimiento" y "muerte". Su propuesta de una palabra que sea comunidad, su implicación ética y aún más política, vendrá de la conciencia de la muerte de todos los seres que es la muerte de cada uno.

Conjuros (2001)

El siguiente poemario de Maillard, escrito en 1996 pero no publicado hasta 2001, va a tener como motivo vertebrador lo que en su obra posterior va a ser poética, y es el conjuro, entendiendo por tal un lenguaje que nos inserte en el instante, que nos haga habitar el mundo. El conjuro es el lenguaje que es acontecimiento, lo cual nos lanza al umbral de *Matar a Platón* –y encontramos en un poema de *Conjuros*, poema en el que nos define precisamente qué es el conjuro, una pequeña mención platónica con la alusión a la caverna:

No como un ruego, nunca como plegaria o rezo
o una orden impuesta a tu destino, sino como el efecto de un proceso interior
que se proyecta en verso y traza
el mapa de un camino que recorres a ciegas.
Un conjuro es un método, un rito transgresor
que rompe las inercias, destruye mecanismos,
señala la estrategia que gana las batallas
y libera el poder que habita en la caverna.
Quien escribe un conjuro dicta sentencia al débil,
al derrotado, al triste, al que se apiada de sí mismo
y pierde, mendigándola, la fuerza que había de salvarle.
Cuando un conjuro falla
es porque miente quien lo dicta:
no recorrió la senda que describe,
no hasta el final, y mientras no lo haga
no concluirá el poema.
(Maillard, 2001c: 12-13)

Destacamos de estas líneas diversas ideas que en su obra posterior van a reiterarse y realizarse, y que son relativas a una poética del conjuro que se va a identificar con su poesía fenomenológica. En primer lugar la idea del lenguaje-conjuro como entrega del yo, como disolución y alter-ación, "el mapa de un camino que recorres a ciegas". En segundo lugar, la ruptura de la inercia del lenguaje, ese "rito transgresor", para construir en su lugar un lenguaje propio, entendiendo por tal el habitado por el cuerpo, por el instante, y no dejándonos arrastrar por el peso de la tradición, del discurso ya hecho.

Esto nos conecta con la razón estética de Maillard que formula por los mismos años en los que estos poemas son escritos. La apelación a la construcción del propio lenguaje, de los propios discursos, es la base de esa razón estética, una conciencia no meramente interpretativa sino también constructiva (Maillard, 1998: 19). Por ello en el poema que hemos transcrito se expresa su oposición al "débil", que sería aquel que se sitúa en la interpretación sin apropiación. De hecho, la mención al conjuro como derrota al débil nos recuerda la crítica al pensamiento débil de Vattimo y Rovatti que efectúa Maillard en *La razón estética* precisamente por considerarla excesivamente pasiva y no hacer acto de la recepción. Para Maillard, la entrega ha de ser la inserción en un estar siendo y no el ser sometido, lo cual no es ni mucho menos un afianzamiento del sujeto, todo lo contrario: el sujeto desaparece para convertirnos en otros, alteridades, cuerpos en devenir (Maillard, 1998: 21). Por otro lado, la concepción del conjuro como contrario a la mentira que apreciamos en los últimos versos citados es muy significativa y tiene que ver con un principio que va a guiar la obra de Maillard, y es la honestidad, que no consiste en adscribirse a la verdad considerada como tal una inmovilidad, sino en explicitarse como movimiento, señalar la transformación. Mentir es no habitar el aquí, el estar siendo, el cuerpo, o como nos dice en las líneas que hemos transcrito, mentir es no ser "la senda que describe".

El conjuro como poética supone por tanto hablar no mediante conceptos sino desde el aquí, adecuar la palabra al instante de lo dicho, resignificar continuamente los significantes, principio que lleva a nuestra autora a la escritura de diarios. Se trata de lo que podríamos identificar como la performatividad de Maillard, la construcción de un lenguaje espacial que desarrollamos en el capítulo "El afuera". El conjuro supone la responsabilidad por el propio decir, la convicción de que somos responsables de nuestras palabras y por tanto debemos de actuar consecuentes a esa responsabilidad, calibrando lo que decimos, tal y como va a llevar a cabo en sus textos tantos ensayísticos como literarios donde cada palabra es sopesada. De igual modo una de las preocupaciones de nuestra autora va a ser siempre que su pensamiento tenga vínculo, vida, que sea un conocimiento útil, entendiendo por útil que nos permita el contacto entre nosotros, relacionarnos, habitar, adquirir lugar para seguir siendo. Por ello Maillard se va a sentir más próxima a la "sabiduría" en tanto conocimiento concreto, que a la filosofía, como recoge en sus primeros ensayos en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino* (1990: 15) y *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética* (1992: 20), pero como seguimos viendo manifestado en

sus más recientes libros. Por ello elige la escritura de diarios antes que la del manual de filosofía: la auto-observación, la responsabilidad y el hacer, el pensamiento concreto. De hecho la razón estética, subyacente en la idea de conjuro, busca la renovación creativa para lograr esta utilidad que más que utilidad debiéramos llamar ética.

Sin embargo, a pesar de que encontramos expresada esta poética del conjuro, el libro sigue adoleciendo de algunos defectos similares a los que vimos anteriormente al detenernos en la primera sección de *Poemas a mi muerte*. Y es una utilización del lenguaje que estimamos aún lejos de los principios que defiende, empezando por una adscripción a los convencionalismos poéticos, así como el exceso metafórico y retórico que contrasta con la desposesión que lleva a cabo en su obra posterior, donde el lenguaje se reduce y se vacía de contenido para expresar el aquí del conjuro, el instante del decir. Son por tanto conjuros los poemas que conforman *Hilos* antes que los que podemos leer en el propio *Conjuros*.

El mayor logro poético del libro, donde sí estimamos que el lenguaje efectivamente se hace conjuro, lo encontramos en la segunda parte del poemario que es el poema "Las lágrimas de Kāli, la conjuradora". Kāli es una diosa de la mitología india que va a convertirse en un símbolo habitual en Maillard. Nos encontramos a Kāli en esos dos libros transicionales hacia su escritura de madurez que son *Diarios indios* y *Filosofía en los días críticos*, y de hecho consideramos que la propia Kāli juega un papel fundamental en dicha transición. La Kāli de Maillard, *su Kāli* (Maillard, 2005b: 93), hecha símbolo propio, representa la destrucción potencial, creadora, del conjuro. En uno de sus artículos, Nieto aproxima la operación de Kāli con la deconstrucción derridiana en tanto una operación de desestabilización no nihilista sino precisamente encaminada a una posibilidad creadora (Nieto, 2013: 393). Nosotros estamos de acuerdo con su análisis y consideramos a este personaje representación de su razón estética.

Hay una diferencia fundamental entre Hainuwele y Kāli, y es la actividad de la segunda con respecto la pasividad de la primera, lo que enlaza con esa razón creadora que hemos señalado. Así, en el poema de Kāli se nos dice "No espero: actúo. / [...] No hay objeto / para mi acción; / no construyo / para un futuro. / Soy la que dice NO / y en la soledad se consagra / como una fuerza infinita, / al fin reabsorbida, / al fin libre." (Maillard, 2001a: 59). Encontramos por tanto que el personaje de Kāli representa esa implicación del lenguaje que recién referíamos, esa responsabilidad por el propio decir que va a ser fundamental en la escritura de Maillard para construir una ética que parte de la vigilancia y observación de sí. Kāli se inserta en el absoluto presente del cuerpo

donde no hay ser sino estar siendo y por ello puede gritar al concluir el poema "Héme aquí, / héme aquí, / he aquí que me atrevo / a creer en las ruinas. / ¡Me atrevo a creer en las ruinas" (ibid.). Por otro lado, destacamos del personaje poético de Kāli la violencia, la iracundia, también en contraste con el amor de Hainuwele, y esta violencia se explica como la necesaria operación de desasimiento, el sacrificio que ha de realizarse para la posterior construcción. De este modo, el tono combativo que encontramos en este poema es característico de otro texto que consideramos descendiente de éste, y es "Escribir" de *Matar a Platón*, así como el capítulo "Balbucesos" de *La herida en la lengua*. También encontramos en Kāli, de la misma forma que lo va a ser la araña en sus libros futuros, un símbolo feminista para la subversión del patriarcado -al que se identifica con la metafísica.

Por otro lado, en lo que respecta a la forma del poema, observamos una mayor depuración lingüística con respecto a los textos de la primera parte. Los versos se acortan y pierden imágenes. No hay esa acumulación y enumeración de metáforas sino descripción de la diosa, es decir, presente. También encontramos un recurso que va a ser recurrente en la poesía posterior de Maillard, y son las repeticiones que generan un ritmo, una sonoridad que la aproximan efectivamente al conjuro o a la oralidad, una palabra física, material. Igualmente el verso breve incrementa y otorga una movilidad que contrasta con el verso largo de la primera parte del libro y que genera esa sensación de presente, de exposición y estar siendo que encontramos en su poesía de madurez, en "Escribir", en *Hilos* o en *La herida en la lengua*. En el caso de "Escribir", que consideramos en cierto modo descendiente de este texto, observamos no sólo la repetición y el verso breve, sino sobre todo un cuerpo en el encuentro de otros cuerpos, lo que se efectúa en una palabra que es grito, esto es, acontecimiento: "¡Despertad! / Lo que escribo aquí / se traza en el aire" (Maillard, 2004: 77); de la misma forma que se grita en el poema de Kāli ese "¡Me atrevo a creer en las ruinas!". El poema conjuro, la palabra grito, poseerá una denuncia política que se explicita en "Escribir" pero que ya percibimos en este texto con el que cierra *Conjuros*. Porque la denuncia política ha de ser "decir" y no "dicho", un lenguaje presente y no concepto, como desarrollamos en nuestro trabajo, y creemos que en el caso de este libro Maillard lo consigue únicamente en el último poema.

Lógica borrosa (2002)

Ya mencionamos este poemario al hablar de *Hainuwele*, considerándolo como el libro donde Maillard va a llevar a cabo por primera vez, aunque no lograr plenamente, la práctica de un lenguaje movedizo, aplicación de la razón estética, de la poesía fenomenológica, de insertarse en el aquí. El convencimiento que guía este lenguaje en movimiento es el de la llamada lógica borrosa, explicada brevemente en la cita de Malinowski que da inicio al poemario:

La "lógica borrosa" (*fuzzy logic*) de Zadeh (1975) es un método de formalización del razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos, predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa. Su construcción se basa en el convencimiento de que pensar en términos borrosos es una forma característica de la percepción humana.

(G.Malinowski; *Many-Valued Logics*, 1993; cit. por Maillard, 2002a: 5)

La lógica borrosa rechazaría el pensamiento conceptual, basado en definiciones estables, y en su lugar concebiría la relatividad de los términos en función de su posición en el conjunto, en el instante. Aplicado a la idea del individuo, supone una concepción de éste no como ser, sino como estar siendo, tal y como defiende Maillard en su razón estética y va a llevar a cabo en su obra; un yo borroso y no identitario, cambiante, expuesto a las modificaciones del afuera, a los otros, así Cual, ese personaje que surge al final de *Hilos*, cuerpo cambiante (Maillard, 2007: 147). En cuanto al lenguaje, el resultado es no la idea de las palabras asociadas a significados estables, inmóviles, sino estableciendo en el texto continuas actualizaciones y resignificaciones de acuerdo a los contextos, a las posiciones del cuerpo de aquel que dice. Por lo tanto, todas las palabras serían en cierto modo palabras de significado dependiente, similares a los pronombres, a los adverbios, a las preposiciones, a diferencia de los lexemas, cuyo significado se construiría en el propio texto. Y esta idea, que nos acerca a los principios lingüísticos de la pragmática, a los juegos lingüísticos de Wittgenstein, y que va a llevar a cabo Maillard en su obra de madurez, empieza a practicarse en este poemario.

En *Lógica borrosa* Maillard utiliza el verso breve y las repeticiones que ya señalamos en el poema "Las lágrimas de Kāli, la conjuradora", lo cual otorga al texto una movilidad, un salto continuo, que da esa sensación de transformación, de devenir. Por otro lado, el verso se descarga de esa saturación retórica que tenía tanto en la

primera parte de *Conjuros* como en la de *Poemas a mi muerte*, y si bien aún no hemos llegado al despojamiento de *Hilos*, sí apreciamos ya una diferencia significativa. El mayor logro de esto lo encontramos en un poema que está a la altura de su escritura de madurez, y es "Sin embargo", donde Maillard realiza un vaciamiento semántico de las palabras por medio de repeticiones y variaciones paradigmáticas, así como de sintagmas incompletos y de un lenguaje adverbial, gramatical, desposeído de significado independiente, con el fin de expresar el movimiento de la mente en su apreciación y percepción del mundo, la propia conciencia en devenir, esbozando lo que son los principios básicos de su teoría del conocimiento que desarrolla posteriormente en *Husos* e *Hilos*. Transcribimos sólo el inicio con el fin de ilustrar lo dicho, pero volveremos al poema completo, dada su importancia, en el capítulo "En el punto de mira":

Sin embargo,
sin embargo,
sin embargo... No me
fío de mí. Nada es
permanente. Menos
lo es la palabra. Esto
tampoco,
esto tampoco,
esto tampoco.
No me fío,
no te fíes de quien
dice, de quien
habla, de lo que se
dice, de lo que dices,
de lo que digo,
no me fíes,
no te fío (Maillard, 2002a: 33).

Aunque *Lógica borrosa* anuncia rasgos fundamentales de su poesía de madurez y de su concepción y vivencia del lenguaje, avances en su ejecución de una poesía fenomenológica, también encontramos elementos que aún lo sujetan al convencionalismo de los libros anteriores. Así, los poemas que conforman la segunda parte del poemario, "Una excusa para amar", a excepción del recién mencionado "Sin

embargo". Si bien temáticamente observamos ya su cuestionamiento con respecto a la temática amorosa, como nos anuncia precisamente el título de la sección, pues la excusa para amar es el afán del sujeto para consolidarse sujeto; aún así seguimos encontrando inercias poéticas de las que no se deshará hasta sus siguientes poemarios. Por otro lado, aunque apreciamos en el libro la variación paradigmática, las repeticiones cuestionadoras y desestabilizadoras del sentido único, el verso breve que nos sitúa en movimiento; todavía nos encontramos lejos de algunos de los recursos más importantes de Maillard y que construyen su decir ético –a excepción, volvemos a insistir, del poema "Sin embargo"–: el trato del lenguaje como lenguaje, la metadiscursividad, así como la fragmentación sintagmática y el uso de los espacios en blanco y silencios entre palabras.

1.2. Los primeros ensayos

El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino (1990)

El primer libro de ensayos de Chantal Maillard es una recopilación de artículos y conferencias impartidas y publicadas entre 1986 y 1988. Los textos del libro giran en torno a las investigaciones y reflexiones realizadas sobre la obra de la filósofa española María Zambrano, a la que Maillard aproxima a otros conocimientos y tradiciones que eran también de su interés y que van a seguir presentes en su obra posterior, así la poesía haiku, el budismo zen, la fenomenología o la psicología de la *Gestalt*.

Todos los investigadores de Maillard coinciden en un mismo aspecto en lo relativo a la influencia de Zambrano, y es la posterior crítica y superación del pensamiento de ésta -como la misma Maillard explicita en *La razón estética* (Trueba: 2007c: 385; Aguirre de Cárcer, 2012: 84; Nieto 2015a: 179). Por nuestra parte añadimos que no se trata sólo de superación, sino que de la constatación de las insuficiencias que detecta en Zambrano va a surgir su razón estética (Maillard, 1998: 153). Y es que si bien Zambrano pudo ser una primera influencia, luego actuó sobre todo como coninfluencia, efectuando Maillard una crítica a su filosofía, alejándose de sus ideas y principios, y siendo además este alejamiento un impulso para el desarrollo de su propia filosofía y pensamiento. Pero también creemos, como podemos apreciar en la lectura de estos ensayos, que hay unos motivos por los que Maillard estudió la filosofía de Zambrano, y que si bien el pensamiento de ésta va a ser finalmente cuestionado, las

causas del acercamiento inicial que vemos expuestos en este primer ensayo así como en el publicado en 1992, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, van a proseguir en su estética y ética de madurez.

En primer lugar cabría hablar de la actitud vital ante el conocimiento, esa sabiduría en lugar de filosofía que ya hemos visto en sus poemarios. Maillard encuentra en Zambrano un pensamiento que intenta sobre todo el aprendizaje vital, lo cual va a ser una preocupación continua en Maillard, la constitución no de una filosofía sino de un vivir, lo que en el lenguaje y en el arte se manifiesta en la necesidad de activar los símbolos, de hacerlos propios, de pasar de la interpretación al acto. De este modo, en su ensayo dice de Zambrano lo que nosotros mismos podríamos decir a día de hoy de su obra:

Ella dice lo que hace, y hace lo que dice. Es por ello su pensamiento coincidencia de la expresión con el íntimo anhelo de su ser, manifestando así de forma inmejorable la unidad implicada, pero desgraciadamente rara vez establecida entre la filosofía y la psicología. Pues qué duda cabe que todo método psicológico lleva en su base una filosofía, y cualquier filosofía que no lleve aparejada o no tienda a una mejora (mayor comprensión) o a una transformación personal o social, es una filosofía inútil. [...] Es menester procurar un acercamiento fáctico de nuestra vida (con sus pulsiones y sentimientos) y nuestro pensar. Ésta sería una manera previa de sernos en unidad. Y aunque el sentimiento de lo fáctico no puede nunca atraparse mejor que callando, tal vez el pensar pueda adquirir naturaleza fáctica en el momento único, irrepetible, de la comunicación. Entonces se torna vida (Maillard, 1990: 98).

Que el pensamiento se torne vida, igual que Kāli era la que actuaba (Maillard, 2001a: 59), va a ser el principio que rige la obra de Maillard, quien siempre se va a responsabilizar de sus palabras, de su lenguaje, como expresa en *Matar a Platón*, y desde esa responsabilidad va a intentar buscar la respuesta, inmiscuirse. Nunca Maillard condena de manera abstracta, sino que analiza en sí los problemas y desde ellos. Cuando en sus ensayos actuales vemos su crítica a la sociedad capitalista, su análisis de la cultura, va igualmente a ofrecer medidas para hacer, no sólo analizar sino hacer. Y esto fue algo, un principio, que está en la base de estos primeros ensayos y que va a motivar su interés inicial por Zambrano. Aunque en el futuro comprenda, como vemos en *La razón estética* (1998: 139-153) que la filósofa malagueña no había sabido llevar a cabo

lo que efectivamente se propuso ya que en sus principios estaba aún la modernidad, siendo preciso formular otra teoría, otra razón, otra lógica.

Otro aspecto que Maillard encuentra en Zambrano es el intento de superar el pensamiento dicotómico, expresado en la separación filosofía/poesía. Como desarrollamos en el primer capítulo de nuestro trabajo, los primeros textos de Maillard se caracterizan por su razón fracturada entre la filosofía y la literatura, y en Zambrano va a encontrar una autora que sufrió la misma fractura y que propuso la razón poética como superación de la misma. En su obra posterior, Maillard critica también la solución dada por Zambrano a la disyuntiva, y se aleja de la representación de la misma como fractura del sujeto, pero en este primer momento cree encontrar en la razón poética un pensamiento capaz de insertarse en el instante, de posicionarse en el aquí del presente, descrito como esa sugerente escucha en el claro del bosque –y de hecho tengamos en cuenta que el motivo de la escucha se va a reiterar a menudo en la obra de nuestra autora. En esta apelación al presente, a la escucha, es donde Maillard ve un nexo entre Zambrano y el budismo *zen*, entre el despertar de Zambrano y el *satori*, superación de la dualidad entre sujeto y objeto e inserción en el mundo. Cuando se disuelve la división entre el sujeto y el objeto, las jerarquías, y se constituye el aquí, es cuando el lenguaje vuelve a ser posible, es cuando el decir puede hacerse significativo, ser conjuro, entendiendo por conjuro lo que dijimos en nuestro comentario del poemario *Conjuros*. Así, leemos en *El monte Lu en lluvia y niebla*:

Trascender las significaciones duales significa solamente despojar de sus nombres a las cosas, verlas por un instante como las vería un recién nacido: con los ojos del cuerpo, no con la mirada que siempre las anticipa. Después, volver a nombrarlas (Maillard, 1990: 127).

Este fragmento que hemos transcrito nos lleva a un poema que va a aparecer reiteradamente en nuestro trabajo, y es "El pez" de *Hilos* (Maillard, 2007: 55) –poema con doble en prosa en *Husos* (Maillard, 2006: 79). En "El pez" Maillard cuestiona la palabra hasta su vaciamiento, hasta su pérdida de sentido, hasta su negación; entonces, cuando llega al despojamiento absoluto, Maillard vuelve a decir, porque es ahí, deshechos de la tradición, del poder, cuando la palabra va a poder volver a ser dicha, esto es, cuando la palabra va a ser instante, cuerpo, cuando vamos a habitar con la palabra el mundo: "Pronúncialo de nuevo, / despacio, con voluntad de sentido. / [...]"

Para volver. En superficie / por un tiempo. / Para hacer el tiempo / brevemente." (Maillard, 2007: 57). Se trata del mismo movimiento que expresa en las líneas del ensayo que hemos transcrito, así como aquel que describe el haiku de Basho que da título al libro: "El monte Lu en lluvia y niebla, / el río Che muy crecido. / Fue allí y regresé. / El monte Lu en lluvia y niebla, / El río Che muy crecido." (Basho, cit. por Maillard, 1990: 7). El despojamiento para la apropiación posterior; el empobrecimiento para la vida.

Detectamos en este primer ensayo la exhortación a la observación de sí, la práctica de la *epojé*, la puesta en duda (Maillard, 1990: 25), método que Maillard aprendiera de la fenomenología, pero sobre todo del budismo zen, y que posteriormente nunca va a dejar de llevar a cabo en su obra, tanto en su pensamiento como en su literatura –cabe recordar que de su conexión entre el budismo zen y la fenomenología surge la propuesta de la poesía fenomenológica que estimamos va a proyectarse en todo su escribir. Poniendo siempre en cuestión el lugar desde el que se habla y lo que se habla, interrogando y abriendo las palabras, deteniéndolas, suspendiéndolas, como observamos de manera extrema en *Hilos*. El necesario cuestionamiento y observación de sí, la *epojé* de la percepción, lleva a Maillard a expresar en el ensayo que la auténtica pregunta filosófica no es la pregunta por el ser, no el qué, sino qué es lo que me hace preguntar, esto es, el mecanismo de la propia conciencia (ibid., p. 37). Esta idea va a ser fundamental en la escritura de nuestra autora, que va a construir una teoría del conocimiento como ética, que se va a responsabilizar siempre de sus propias palabras, y que va a indagar lo visto en sí. Examinarse, despojarse y quizá entonces regresar –"fui allí y regresé".

Sucede que si bien Maillard en los libros futuros sí se va a distanciar y cuestionar la filosofía de Zambrano, sin embargo en lo que respecta al budismo zen y la poesía haiku no van a dejar de acompañarla en su obra posterior, siendo así presencias fundamentales en la constitución de su poética-ética del hambre, como vemos en todos sus textos teóricos posteriores: *La razón estética* (1998), *Contra el arte y otras imposturas* (2009) y *La baba del caracol* (2014). En la tradición del budismo zen, así como en la forma poética que se le asocia, que es el haiku, Maillard encuentra por un lado un pensamiento que se inserta en el aquí, libre de conceptos. Este principio, si bien también estaba formulado en Zambrano, Maillard considera que no había sido cumplido debido a la no superación de la autora de *Claros del bosque* de los principios de la modernidad. Sin embargo Maillard considera que en el haiku sí se efectúa la realización

del vaciamiento para insertarse en el mundo, para ser cuerpo entre cuerpos, como rastreamos más detenidamente en nuestro trabajo.

Quizá la principal carencia del libro vuelve a ser, aunque estemos en el caso de un texto teórico, lo relativo al propio lenguaje que reproduce en muchos casos la retórica de Zambrano y con ésta la de la metafísica, lo que dista mucho no sólo de sus diarios sino también de sus ensayos posteriores en los que va apelar a lo concreto y donde se detiene más en el cuestionamiento del propio lenguaje, dejando espacios para la reflexión, como podemos encontrar en los ensayos de *La baba del caracol*, donde no sólo se formula la poética del hambre sino que se realiza, se inserta la reflexión en el ritmo de aquello que se formula. Como nos decía ella misma al referirse a Zambrano y que, como hemos señalado, podemos aplicar a su propio recorrido, se trata de decir lo que se hace y hacer lo que se dice, pero en este ensayo aún no se ha hecho lo que se dice.

La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética (1992)

El segundo libro de ensayos publicado por Chantal Maillard es la revisión de la que fue su tesis doctoral leída en 1987 con el título *La razón-poética en la obra de María Zambrano. Su posibilidad y validez metodológica*. Por tanto, al igual que el ensayo anterior, es el resultado de su investigación sobre Zambrano efectuada a mediados de los ochenta, por lo que encontramos en estos textos las mismas preocupaciones, motivaciones y conclusiones que en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. La principal diferencia entre un libro y otro sería que éste, al ser resultado de su tesis doctoral, posee un tono menos poético y más académico y especializado.

Volvemos sin embargo a encontrar expresada la necesidad de integrar vida y pensamiento, así como la de superar la dualidad, la fractura del hombre entre una actitud filosófica y poética (Maillard, 1992: 24). Por ello el libro se concentra en lo que es el análisis de la razón poética de Zambrano, ya que en ésta Maillard cree encontrar esa forma de superar la dualidad del hombre y habitar el aquí, el instante, en la simultaneidad del mundo. En sus libros posteriores la inserción en el aquí, la constitución de un pensamiento simultáneo y no concatenado, es fundamental, aunque ya no lo considera como unidad a recuperar sino como explicitación del lenguaje, como examinamos en el primer capítulo de nuestro trabajo.

Lo más relevante de este ensayo es el estudio e interés de Maillard por la metáfora, que analiza no como figura retórica sino como método de conocimiento (Maillard, 1992: 97). Para Maillard, tal y como la describe en el libro, la metáfora es la palabra capaz de expresar el aquí. Opuesta a la palabra concepto, que cerca, que separa, supone una integración y exploración de las diferencias así como la variación y apertura semántica. En este sentido, la metáfora ocupa un papel fundamental en la obra de Maillard, aunque en su pensamiento de madurez, en su pensamiento propio, no la llame metáfora sino "gesto" –"el mundo se crea en el gesto", nos dice en *Filosofía en los días críticos* (Maillard, 2001b: 105). Se trata de lo que por nuestra parte vamos a llamar palabras gramaticales o palabras-cuerpo. De este modo, las características que atribuye en su ensayo al lenguaje tensivo, propio de la metáfora, no hacen más que anunciar lo que van a ser las características lingüísticas que ella va a buscar en su escribir, y no sólo como características lingüísticas sino también, al igual que entendía la metáfora en *La creación por la metáfora*, como forma de conocimiento, y aún más, decimos nosotros y desarrollamos en nuestra tesis, como actitud ética y proyecto político. Estas características son:

1) Perspectividad: consiste en la consideración del lenguaje como potencialidad, como creatividad. No hay una única forma de decir, sino infinitas, y aún más, la repetición se hace imposible de la misma forma que la identidad lo es. El lenguaje tensivo sería aquel cuyo sentido estuviera abierto, vacío, para ser habitado por un cuerpo concreto en un instante concreto (Maillard, 1992: 119-121).

2) Unidad: la palabra no como separación, sino como contacto, como comunicación; creación de un tejido entre lo dicho y el que dice, entre el que dice y el que escucha, invalidando la dualidad (ibid., p. 122-123).

3) Presencialidad: comprendiendo por tal el lenguaje que se constituye como un habitar el presente y, aún más, como una comprensión de este presente, como un encontrarse inserto en el mundo, expuesto y frente a los otros, en la apertura del diálogo (ibid., p. 123-127)

En definitiva, la descripción del lenguaje tensivo nos anticipa la constitución de esa poesía necesaria, posible, creadora de comunidad, a la que llega Maillard en el último trayecto de su obra. Sin embargo, poco después de la publicación de *La creación por la metáfora*, Maillard va a llegar a la conclusión de que la razón poética no es el lugar para este lenguaje tensivo, y previo a su poema del hambre va a desarrollar, como

intento de suplir las carencias del pensamiento de Zambrano y de otros autores de la modernidad, su razón estética (Maillard, 1998).

El crimen perfecto. Aproximación a la estética india (1993)

Si los dos ensayos posteriores habían sido resultado de su investigación durante los años ochenta de la filosofía de Zambrano, en este caso se trata también del resultado de otra investigación realizada en paralelo de ésta: la del pensamiento y la estética india. Como dijimos, Maillard viajó a India por primera vez a mediados de los ochenta, una larga estancia en la que estudia la estética india. El primer resultado de su trabajo es este libro, pero sobre todo el descubrimiento de una tradición en la que ha seguido indagando desde entonces y que ha dejado una huella en todos sus textos tanto poéticos como ensayísticos, como ya hemos empezado a ver, siendo además el impulso para la escritura de sus diarios, su escribir.

Independientemente de Maillard, de la obra propia que ha construido, el ensayo ante el que nos encontramos posee un valor importante en sí mismo, y es el de analizar principios e ideas de una estética prácticamente desconocida en nuestro país. No sólo en el presente en el que Maillard publica el ensayo, pues a día de hoy apenas sigue sin existir bibliografía en español sobre estética india. Debemos lidiar, además de con el escaso conocimiento, también con la malinterpretación, como la propia Maillard denuncia. Así, en su ensayo, Maillard dedica un capítulo a la que considera errónea lectura de Schopenhauer del pensamiento indio (Maillard, 1993: 197). No sólo en este ensayo: en textos posteriores va a criticar la visión occidental de India, que en lugar de comprender la diferencia se limita a aplicar sus propias categorías (Maillard, 2014a: 651), para confirmar lo sabido, para dominar. En este sentido, Maillard siente el imperativo hermenéutico de intentar adentrarse en una cultura radicalmente otra siguiendo siempre el principio de humildad, vigilando su propia mirada, estando alerta de sus errores. Esto también fue una valiosa lección que aprendió de su experiencia en India: el contacto y el trato con la alteridad, "salvar las fronteras", como defiende en el artículo de *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 223).

Maillard encuentra en India, como expone en la introducción del libro, una concepción de la estética que podría ayudarnos a salir del enquistamiento de la posmodernidad. En estos tiempos en los que la crítica al lenguaje no ha fructificado en un vivir, sino que nos ha llevado a la saturación y superficialidad discursiva, a la

insatisfacción y aislamiento del individuo, la imposibilidad del vínculo; el pensamiento indio se le descubre a Maillard como una tradición que podría darnos respuesta a la situación de crisis en la que nos encontramos, crisis agravada aún más en estos últimos años que en el presente en el que nuestra autora escribía su ensayo. Y la respuesta que podría darnos la tradición india empieza con la correspondencia entre estética y física, la identificación de la creación artística con la creación de mundos (Maillard, 1993: 9). Según la cosmología india, como recoge Maillard en su ensayo y como describimos nosotros en el capítulo "En el punto de mira", el mundo es resultado de una organización del universo, del ensamblaje de los materiales, la araña tejedora; y esto va a ser para Maillard el sedimento para la elaboración de su razón estética. Si el mundo es resultado de una construcción, de una actividad estética, eso significa que no hay una única manera de organizar los materiales. También que es necesaria la destrucción, la desorganización, para una posterior renovación, para un nuevo ensamblaje, y aquí entran los mitos de Śiva y sobre todo de su esposa Kālī (Maillard, 1993: 136), que ya vimos en *Conjureros*: la destrucción creadora, la renovación para habitar un nuevo presente, para "heme aquí" (Maillard, 2001a: 59).

La concepción del arte en India va emparentada con la idea de esta destrucción creadora, lo cual nos remite al sacrificio, como señalamos en nuestro comentario de *Hainuwele*. Maillard analiza en *El crimen perfecto* la comprensión del arte como sacrificio, estudiando los distintos mitos de sacrificio de la mitología india (ibid., p. 51). El sacrificio se concibe como una entrega para la creación, para el acto, y por tanto se identifica con la creación artística. Se trata entonces del crimen perfecto. En este sentido es muy importante el último capítulo del ensayo titulado "La muerte y el arte" (ibid., p. 133). En él Maillard expone la diferente concepción de la muerte en Occidente e India y su relación con el arte. Para el artista de la modernidad occidental, para el sujeto romántico, el arte era la forma de vencer a la muerte. Sin embargo para la India, el arte es la muerte en tanto sacrificio, entrega, disolución del yo para la constitución de un nuevo mundo, de una nueva transformación, para el devenir y estar siendo (ibid., p. 139). Esta idea dejó una gran influencia en nuestra autora, para quien la muerte va a tener una presencia reiterada, desde *Poemas a mi muerte* hasta su último cuaderno *La mujer de pie*. De tal modo que la formulación de su poesía del hambre, de su ética de la diferencia, va a ser inseparable de la experiencia de la muerte, como vamos a ver en el último capítulo de nuestro trabajo "He de responder". Hay que decir que la relación entre muerte, arte y sacrificio no es posible sin la idea del individuo no como sujeto, no

como "yo", sino como entretelado, como cuerpo, tal y como se describe en este ensayo sobre estética India y tal y como Maillard va a llevar a cabo en su obra desembocando en Cual, en la mujer de pie, como describimos en el capítulo de nuestro trabajo "Ella".

Pero sí por algo destacamos el libro, en relación con nuestro propio trabajo, es que en él encontramos las primeras páginas que nuestra autora dedica al *rasa* (ibid., p. 85), una de las teorías estéticas más importantes de India.⁴ La teoría del *rasa* es una reflexión sobre cómo se produce la recepción estética. Pero no sólo esto: debido a la concepción cosmológica del mundo como representación, la teoría del *rasa* es también un pensamiento ético sobre cómo hemos de situarnos ante el mundo como espectadores, lo cual empieza a abrir la escena de *Matar a Platón*. El pensamiento del *rasa*, en especial el del filósofo Abhinavagupta, gira en torno a conceptos como resonancia, universalización, compasión, comunidad y empatía que van a ser ejes de la ética y estética maillardiana, de su convergencia entre ética y estética, tal y como desarrollamos en los capítulos "En el punto de mira" y "He de responder".

En conclusión, lo más destacable del libro en lo que respecta a la obra posterior de Maillard, es la descripción de las ideas que van a ser el germen de su propia estética y pensamiento. El libro no tiene la pretensión de ofrecer un pensamiento original, sino de exponer conceptos y bases de la tradición estética india. No es su propio pensamiento, su propia estética, aunque de las ideas aquí explicadas se va a elaborar una parte importante de éstas, como vemos en *La razón estética* y sobre todo en los diarios.

La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y taoísmo (1995)

El siguiente ensayo de Maillard es un breve texto en el que se nos describen los principios de las tres grandes corrientes del pensamiento tradicional chino, que son el confucianismo, el budismo y el taoísmo. Aunque Maillard se especializa en el pensamiento indio, sin embargo también sintió interés por otras tradiciones orientales, y este libro es prueba de su trabajo al respecto. Nuevamente el texto posee la virtud de

⁴ Además de las páginas que dedica al *rasa* en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, se publica en 1999 el libro *Rasa. El placer estético en la tradición india*, la primera edición en español de los textos que conforman el corpus sobre este pensamiento, traducidos por Óscar Pujol y que va a contar con un extenso estudio introductorio de Maillard, el cual es recuperado en el volumen recopilatorio *India (2014)* –donde también encontramos una revisión de los textos de *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*.

servirnos de introducción a los no conocedores de la materia, y a este respecto podemos recordar que Maillard fue profesora de pensamiento oriental en la Universidad de Málaga, por lo que este libro entronca dentro de su labor docente desempeñada por aquellos años. También nos deja la evidencia, como en el caso del ensayo anterior, de lo que van a ser los materiales para la elaboración de su propia filosofía, de modo que a los estudiosos de Maillard nos otorga importantes claves hermenéuticas para la lectura de su obra posterior.

En la introducción Maillard reflexiona sobre la distinción entre sabiduría y filosofía. Expone cómo frecuentemente se han menospreciado los pensamientos orientales por no ser filosofía (Maillard, 2000a: 7). En eso aciertan, viene a decirnos Maillard, porque más que filosofía estamos ante una sabiduría: "Saber vivir, ésta era la cuestión. Ellos tenían claro que el saber por el saber no tiene sentido y que tan sólo lo tiene si ayuda al hombre a comprender su propia vida y/o a establecer pautas de conducta que faciliten la existencia." (ibid., p. 8). La cuestión es por qué sobrevalorar la filosofía por delante de la sabiduría. Para Maillard, es prioritario este saber práctico antes que el pensamiento abstracto de la metafísica, el cual precisamente aísla, el cual impide la vida, el estar, tal y como desarrollamos más detenidamente en el primer capítulo de nuestra tesis. Por ello, porque era saber práctico, porque era aquí, Maillard se aproximó tanto a Zambrano como a los pensamientos orientales, y esto es lo que ha llevado a cabo en su propia obra. Más que filósofa, Maillard es sabia: ese saber práctico que es la de ser un cuerpo concreto, para el aquí y para los otros, ante los otros; la voz que habla desde los diarios, la que se vuelve a nosotros y dialoga, rostro tendido.

Maillard encuentra en estas tradiciones de China lo mismo que viera en India y que señalamos en nuestro comentario sobre *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*: en este presente en el que vivimos, donde la metafísica ha sido cuestionada, el lenguaje fracturado, donde es imposible el principio de identidad, debemos aprender a movernos en la multiplicidad sin perdernos, sin caer en el nihilismo, y este aprendizaje es lo que encuentra en la sabiduría china (ibid., p.: 73). Porque como en el caso de India, la sabiduría en el pensamiento chino tradicional es estética, esto es, la capacidad de construir, de hacer mundo en común, de adecuarse al ritmo de los otros y sobre todo al propio ritmo: "Tal vez la conciencia oriental de lo efímero deba internarse en el cuasi enfermizo afán de conservación de Occidente, deconstruyendo las 'cosas', convirtiéndolas en sucesos" (ibid., p. 75).

Las tres corrientes que describe en su ensayo estarán presentes en su obra posterior. El confucianismo es una doctrina práctica enfocada a asegurar el orden social y el correcto funcionamiento del estado. Hay una idea del confucianismo que es reiterada y apropiada por el pensar y escribir de Maillard, como comentamos minuciosamente en el primer capítulo de nuestro trabajo, y es la rectificación de nombres (ibid., p. 33). Según ésta, el estado debía garantizar la definición de los nombres para evitar las confrontaciones y conflictos sociales. Lo que subyace en este principio, y que es lo que interesa a Maillard, es en primer lugar la consideración del lenguaje como pacto social y no como esencia; y en segundo lugar la maleabilidad del lenguaje que requiere la explicitación y renovación del pacto. Nuestra autora no va a proponer, como hiciera Confucio, el control estatal, pero sí la honestidad en el uso del lenguaje, esto es, una escritura y decir que no elimine las marcas del texto, sino que de hecho las señale, las toque, se vuelva a ellas, y por ello precisamente sus diarios, como desarrollamos en el primer capítulo de nuestro trabajo.

El taoísmo, segundo pensamiento que expone Maillard en el libro, suele presentarse como la doctrina opuesta al confucianismo debido a su rechazo a toda norma social, a toda organización estatal. El taoísmo concibe el mundo como efecto del Tao, y el Tao es lo que no puede ser nombrado, lo que desborda todo cerco, toda concepto, porque es el principio mismo de dinamicidad, la transformación continua del mundo, o más específicamente, es el vacío donde se gestan los cambios, (ibid.). En la descripción indescriptible del Tao, encontramos la concepción y práctica del lenguaje de Maillard, sus palabras gramaticales, el continuo movimiento de los significantes en la página, como vamos a desarrollar en nuestra tesis, comprendiendo que ese vacío, ese Tao, es el decir ético, la palabra abierta para el otro, para el mundo, para la diferencia. También encontramos el Tao en la concepción del "yo" de Maillard como partícula gramatical, esto es, como materia expuesta al cambio, así Cual, tal y como trazamos en el capítulo "Ella", ese personaje que aparece al final de *Hilos*, consecuencia de su despojamiento absoluto del lenguaje, y que se nos aparece próximo a un sabio taoísmo cuando lo encontramos "sentado en una piedra, Cual / riendo" (Maillard, 2007: 131).

El objetivo del taoísmo, como el de Maillard, es insertarse en ese movimiento, en el principio de dinamicidad, y para ello propone dos actitudes, que también van a tener presencia en el escribir de nuestra autora, que van a hacer de su obra escribir y no escritura, como desarrollamos en el capítulo "El afuera", y son la espontaneidad, esto es, la capacidad para habitar el instante; y el no-hacer, lo que es la entrega del sujeto para

el mundo, su exposición en la superficie, su escucha (Maillard, 2000a: 39). Estas dos actitudes son aplicadas por la pintura china, a la que Maillard dedica un capítulo en su ensayo (ibid., p. 66). El principio de dinamicidad va a ser captado mediante una pintura en la que van a tener tanta importancia los vacíos, los espacios en blanco, como la propia pintura. El principio de un sólo trazo, el fluir de los cuerpos captado a través de una pocas líneas, su ser en fuga, su estar siendo, el Tao. La pintura taoísta va a tener una gran influencia en el pensamiento de Maillard, y lo vemos no sólo en los ensayos que vuelve a dedicar a ésta, así en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 93), sino por cómo va a afectar a su propio tratamiento del lenguaje, la escritura como "escribir", como desarrollamos en el capítulo "El afuera".

Próximo al principio de dinamicidad es la teoría de los *dharmas* del budismo primitivo que Maillard expone en el capítulo que dedica a este pensamiento (Maillard, 2000a: 51). Los *dharmas* son partículas en incesante devenir que conforman lo que llamamos mundo. Todo lo que nos rodea no son más que *dharmas* que producen la ilusión de fijeza, de cosas, cuando no hay más que procesos. La idea de "yo" también lo es. Lo que propone entonces el budismo primitivo es una desidentificación que permita distanciarse de la ilusión provocada por los *dharmas* (ibid.). En "Sin embargo", el poema de *Lógica borrosa* que anuncia su teoría del conocimiento, se mencionan los *dharmas*, a la vez que nos exhorta a una desconfianza extrema (ibid., p. 33). Y esto parece estar en el pensamiento de Maillard cuando contempla el movimiento por los husos, cuando erige sus cuadernos, su observación, desde un continuo "sin embargo". Así en los capítulos finales de *Bélgica* el "ya no" con el que concluye su viaje y que la lanza a esa vida en los muros (Maillard, 2011a: 337) –lo cual abre, como vemos en el tercer capítulo de nuestro trabajo, en la ética de la diferencia.

En este ensayo Maillard se detiene más específicamente en el budismo chino, el *ch'an*, próximo al *zen* japonés, con diferencias significativas con respecto al budismo indio. Una de las ideas más relevantes del *ch'an* es el de la iluminación repentina; mientras que el budismo indio se concentra en un aprendizaje interminable que quizá nunca llegue a cumplirse, la imposibilidad de alcanzar el estado de iluminación (Maillard, 2000a: 54), el marco de la ventana al que apunta Maillard, tal y como exponemos en el capítulo "En el punto de mira". Aunque hay algo del budismo *ch'an* que nos describe en su ensayo y que podemos reconocer en nuestra autora: la importancia de lo cotidiano, de la sencillez, de la naturalidad para alcanzar la sabiduría (ibid., p. 56). Se trata igualmente de ese despojamiento, la pintura de un solo trazo,

característica de sus textos de madurez, de su escritura de diarios, su apelación a utilizar palabras muy concretas aproximándose por momento al discurso oral, como analizamos en "El afuera".

La razón estética (1998)

En nuestro escueto comentario de los libros anteriores hemos visto cómo se va gestando el principio de la razón estética, la destrucción creadora, la potencialidad, que va a formularse finalmente en este ensayo de 1998. Consideramos este libro como el cierre de la primera etapa de nuestra autora, la síntesis de todo el aprendizaje obtenido de sus libros y experiencias anteriores así como el impulso de su pensamiento posterior. No queremos repetir algunas ideas ya expuestas en las páginas anteriores, y sobre todo de lo que desarrollamos en los capítulos de nuestro trabajo, muy especialmente en el primero "Filosofía y poesía", pero sí resumir brevemente las ideas básicas del libro que han seguido estando presentes en su pensamiento posterior. En general, consideramos que *La razón estética* es el libro más valioso de la primera época de nuestra autora y que además supone la piedra angular de su pensamiento filosófico; donde por primera vez Maillard no describe ni expone el pensamiento de los otros sino que erige el suyo propio. De hecho, no nos extraña que en la pujante bibliografía secundaria de nuestra autora, la razón estética esté centrando la atención de algunos estudios, como observamos en la tesis de Sérgio Andrés Lulkin *O riso nas brechas do riso* dedicada al sentido del humor en la postmodernidad y en la que incluye una reflexión sobre la razón estética (Lulkin, 2007: 40).

Maillard parte de la descripción del presente filosófico y cultural de Occidente, como leemos en los primeros capítulos del libro como "La razón posmoderna. ¿Pensamiento débil o razón estética?". Para nuestra autora es fundamental hablar siempre desde un aquí, lo cual entronca con su constitución de un saber práctico: la alusión e inserción en un tiempo presente, que es un presente tanto perceptivo como histórico, relacionado con la responsabilidad y con el imperativo del otro, de los otros, como examinamos en el capítulo de nuestra tesis "El afuera". El presente de Occidente en este ensayo, nuestro presente, es el de una posmodernidad que, tras su crítica y descomposición de la metafísica, del sujeto y de su lenguaje, no ha conseguido insertarse en un vivir; aún más, se ha bloqueado y desvirtuado en la proliferación discursiva de la globalización y del capitalismo postindustrial, lo que en arte ha

supuesto el imperio del *kitsch*, y esto es lo que denuncia Maillard en este ensayo pero sobre todo en *Contra el arte y otras imposturas*, tal y como analizamos detenidamente en el último capítulo de nuestro trabajo "He de responder".

Lo destacable en esta cuestión es que Maillard va a criticar a autores como Zambrano o Vattimo, autores que se erigen en contra de la modernidad e intentan buscar otra lógica. Sin embargo, nuestra autora va a considerar que no han sido capaces de elaborar un pensamiento que se deshaga de las bases de la modernidad (Maillard, 1998: 139), como exponemos en el primer capítulo de nuestro trabajo. Los pensadores de la posmodernidad, señala Maillard, han sido unos excelentes intérpretes de la realidad, pero no han sabido ir más allá de ella, y esto es lo que pretende nuestra autora con su razón estética (ibid., p. 19). La razón estética surge con ese principio nietzscheano, que como hemos visto ella también encontró en la tradición india, de que el mundo que percibimos es resultado de una construcción, por tanto no es algo estable ni ha de serlo, pues corremos el riesgo de vivir entre símbolos gastados. De este modo se hace necesaria la renovación del mundo cuando éste haya dejado de servirnos, y por servirnos Maillard entiende que nos permita vivir éticamente entre los otros. Y esto es lo que propone la razón estética: una mirada creadora, la capacidad interpretativa del mundo en el que vivimos para atender a los otros y al yo como otro. Una hermenéutica activa, podríamos decir, constructiva, donde la premisa siempre va a ser, insistimos y como vemos en nuestro trabajo, dejar un hueco en blanco, a la manera del pintor taoísta, para que futuras construcciones puedan erigirse.

La razón estética no es por tanto una teoría estética sino más bien ética. Es la observación y la aplicación de la actitud estética, entendiendo por tal comprensiva y creadora, en el mundo, en los otros, en las relaciones con los otros, y también en nosotros mismos: la razón estética de nuestra propia identidad para no fosilizarnos en el ser, sino para el estar siendo, como vemos con sus desdoblamientos de voces a los que ya hemos aludido. Se trata pues de mirar estéticamente lo que nos rodea, no sólo la obra de arte, no sólo el texto, lo cual tiene especial sentido en la sociedad del espectáculo en la que vivimos, abordados por continuos y descontrolados estímulos audiovisuales, como examinamos en el capítulo "He de responder", haciéndose necesaria crear una mirada activa para no ser sometidos ni someter, lo que va a ser la propuesta de Maillard en *Diarios indios*, el método de observación que lleva a cabo en su teoría del conocimiento. Hemos visto en sus anteriores ensayos, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* y *La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y*

taoísmo, que Maillard había encontrado en la tradición oriental la mirada estética aplicada al mundo, a una ética, a un estar en comunidad, y nos exhortaba en sus textos a seguir el ejemplo de estos, lo que ella misma efectúa en *La razón estética* y en su obra posterior.

La actitud estética es una recepción atenta, una abertura del ser en la que el objeto se presenta. No se trata, pues, de una representación sino de una presentación. El mundo se presenta: se hace presente ante nuestros ojos, para nuestros sentidos, en la actualidad del gesto. No lo sentimos: lo presentimos, lo sentimos antes de reconocerlo, antes de que los conceptos desplacen la vivencia de la cualidad y de la intensidad de esa fuerza estructurada cuando llega hasta nosotros. La actitud estética es un ensanchamiento de la conciencia perceptiva (Maillard 1998: 205).

Es importante la identificación que Maillard hace en este ensayo entre ética y estética, que reitera en sus libros posteriores pero sobre todo que efectúa y que son el centro de nuestra tesis. La razón estética permite la constitución de una comunidad:

Un sociedad metaforizante podría darse únicamente como organicidad de sujetos metaforizantes, es decir, a) sujetos con capacidad de respeto y asunción de puntos de vista y actuaciones diferentes de las propias por parte de los otros; b) sujetos con capacidad de creatividad en todas las esferas de su vida cotidiana, y capaces de aportación de sus propios logros a la sociedad; c) sujetos con capacidad y voluntad de crecimiento personal (comprensión y apertura); d) sujetos con capacidad de integración en un orden social establecido sobre todo a partir de la consideración del respeto a las diferencias (ibid., p. 25).

Por tanto se trata de aplicar la mirada estética sobre el mundo, de insertarse en el mundo desde la hermenéutica creativa. Pero la razón estética también nos permite, y creemos así se nos describe en el pensamiento de Maillard, aprender a mirar estéticamente la obra de arte, esto es, mirarla como construcción, como ensamblaje, aprendizaje que no hemos realizado por la metafísica, por el "discurso de la verdad" (ibid., p. 155), y que ha llevado a un inmovilismo, a una incapacidad crítica, a un cierre creativo. De aquí surge por tanto la apelación de una práctica artística que se base en la posibilidad misma, lo que encuentra como hemos visto en la pintura china, y que es aplicado en su escritura dando lugar a sus palabras gramaticales, como describimos en

nuestro trabajo. Se trata de un discurso abierto, tendido al otro, ese decir ético que describimos a lo largo de nuestra tesis, que es nuestra tesis. Lo que Maillard en *La razón estética* llama "poesía fenomenológica" (ibid., p. 201).

Si hay un artículo en *La razón estética* al que reiteradamente vamos a volver en nuestro trabajo es "Poéticas de la percepción", donde se nos describe la poesía antecesora de la poesía del hambre, de la poesía necesaria, y que es la "poesía fenomenológica" (ibid., p. 193). La poesía fenomenológica es aquella que se construye no con conceptos sino que pretende hacerse en el instante, captar el aquí, a la manera de la poesía haiku, como vimos al detenernos en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, pero sobre todo como Maillard va a formular en su poemario *Matar a Platón* y como va a llevar a cabo en sus diarios. El lenguaje que hace acontecimiento, gesto, el lenguaje tensivo que describíamos al comentar *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética* y que desarticula el de la metafísica; se trata de un lenguaje capaz de habitar la diferencia, sobreviniendo la náusea, volviendo su rostro al otro, ofreciéndose al otro, inicio del diálogo que es comunidad, tal y como vamos a ver a lo largo de este trabajo.

2. El aprendizaje de la mirada (2001-2005)

Filosofía en los días críticos (2001)

Filosofía en los días críticos fue escrito entre 1996-1998 y supone el primero de los diarios de Maillard. Tras éste le han seguido en el tiempo *Diarios indios* (2005), *Husos* (2007), *Bélgica* (2011) y *La mujer de pie* (2015). Los diarios son el eje del pensamiento de Maillard a la vez que donde desarrolla su propia propuesta literaria. La filosofía de Maillard hemos de rastrearla más que en sus ensayos en estos cuadernos. Y una filosofía que, como hemos dicho, es sabiduría; por ello precisamente la elección de esta forma discursiva que se caracteriza por el tiempo presente, por la escritura como escribir, el instante, la poesía fenomenológica. Con el diario Maillard encuentra una forma de escritura que es escribir, que permite la inserción en el presente, y desde ese presente comprender el mundo, su mirada estética. Los diarios por tanto se constituyen como la escritura donde Maillard expresa su filosofía, su pensamiento, pero también donde lo efectúa. Como exponemos en el primer capítulo de nuestro trabajo "Filosofía y

poesía", la elección por parte de Maillard de esta forma discursiva está relacionada con la constitución de una metadiscursividad que se opone a la metafísica. Dista mucho de lo que habitualmente podríamos considerar el género del diario comprendido como narración de la intimidad o de la subjetividad. Más que narrar la intimidad, Maillard relata la mente, los procesos mentales, su teoría del conocimiento a la que nos referimos en el capítulo "En el punto de mira", los mecanismos de la conciencia que son los mecanismos del lenguaje. Más que construir subjetividad, la destruye, la hace cuerpo. El diario es forma discursiva para la observación, para la vigilancia, para la metadiscursividad y materialidad, de modo que Cual, la ética de la diferencia, va a surgir del diario.

Los fragmentos que componen *Filosofía en los días críticos* se organizan numéricamente en una disposición cronológica. Nos plantea por tanto una voz en construcción, siempre en construcción, un estar siendo, el continuo movimiento, y no el ser. El último fragmento no es "el último", sino un número más en una frecuencia que podría seguir extendiéndose sin fin. La inconclusividad del diario, como señala Aguirre de Cárcer en su trabajo, es una de las razones por las que Maillard optó por esta forma (Aguirre de Cárcer, 2012: 184), su capacidad para captar el principio de dinamicidad. Lo que interesa a Maillard del diario es su posicionarse en un escribir y no escritura, como desarrollamos exhaustivamente en nuestro trabajo, para ser siempre tendido al otro. Y no sólo por la inconclusividad, sino porque el diario permite la metadiscursividad, la explicitación del cuerpo que habla, la práctica de un escribir borrador, de una escritura de taller, por ello no hay trabajo de organización, de montaje, como desarrollamos en el capítulo "Filosofía y poesía". Sin embargo, no podemos olvidar que en el epílogo Maillard aventura una posible disposición temática, aunque nos dice que no es la única posible, ofreciéndonos la oportunidad de nuestra propia construcción, dejándonos el lugar para habitar, para elaborar, lo cual nos retorna a la razón estética (Maillard, 2001b: 249).

Por otro lado, encontramos por primera vez lo que se va a convertir en una práctica habitual y significativa en la obra de Maillard, como analiza exhaustivamente Lola Nieto en su tesis doctoral *En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*. Y es la traslación en prosa de fragmentos procedentes de sus poemarios *Conjuros* y *Lógica borrosa*. Una operación que se repite entre *Husos e Hilos* y entre *La herida en la lengua* y *La mujer de pie*. Como vemos en el primer capítulo de nuestro trabajo, donde nos detenemos en el doble en Maillard, se

trata de un cuestionamiento de los cercos discursivos así como de su afán por mostrar las marcas del texto; también la potencialidad, la razón estética, esto es, que no existe una única manera de decir. Pero sobre todo, como consideramos en el capítulo "El afuera", los desdoblamientos son el intento por mantenerse en el siendo, en el "sólo mientras se escribe", en el "decir" y no lo "dicho".

La principal diferencia con respecto a los otros cuadernos tiene que ver justamente con aquello que achacábamos a los poemarios *Lógica borrosa* y *Conjuros*: en ocasiones un exceso retórico que poco tiene que ver con su escritura de madurez y sobre todo con el pensamiento que construye. Un desbordamiento que progresivamente desaparece en los siguientes cuadernos. En primer lugar la propia extensión del libro: donde los otros diarios, así *Husos* o *Diarios indios* son considerablemente más breves; este primer cuaderno es el más extenso, y esta longitud es significativa. Igualmente la sintaxis del cuaderno: grandes periodos oracionales, mayor carga de imágenes, lo que contrasta con la sintaxis breve, casi seca, desnuda, de *Husos* e incluso de *Diarios indios*. No hay el balbuceo, el sintagma entrecortado ni el lenguaje gramatical de *Husos*. Síntoma de que aún no ha alcanzado esa pobreza, ese constituirse vacío para la potencialidad, para el otro, que lleva a cabo en *Husos* pero que se ve ya en algunos episodios de *Diarios indios* como "48 ghats". Cuando abrimos *Filosofía en los días críticos*, observamos que toda la página está saturada, todo es texto, todo son palabras; sin embargo en los posteriores diarios, los espacios en blanco adquieren un importante y valioso lugar, tal y como luego se analizará. Además de la importancia de la propia disposición en la página, de construir espacio en el texto y romper la sucesividad del lenguaje, lo que tiene lugar en *Husos* pero todavía no lingüísticamente en *Filosofía en los días críticos* aun cuando lo exprese. Pero en relación a *Husos*, también hay que decir que es en *Filosofía en los días críticos* donde por primera vez Maillard menciona al huso y al hilo para su teoría del conocimiento (Maillard, 2001b: 250).

En *Bélgica* Maillard decía que el hilo conductor de *Filosofía en los días críticos* era la pasión (Maillard, 2011a: 27). Por esta pasión a la que apunta comprendemos la expresión desbordada que dista de su poética posterior, del despojamiento semántico necesario para la palabra como decir, como ética. Pero consideramos que estamos ante un paso necesario en su propia obra: la primera exposición del yo cuerpo, expulsión de todo lo que lleva en sí la mente, y captación de aquello que se expulsa, de todo ese lastre, de todo ese lenguaje. *Filosofía en los días críticos* es el inicio del viaje, la primera parada, el primer estrato en la excavación de la conciencia, y el primer estrato

es "la pasión". Viaje a viaje, diario a diario, habremos de ir perdiendo más, hasta llegar a la constitución del yo-cuerpo, hasta la comunidad de la muerte, como describiremos en otro momento del trabajo.

Matar a Platón (2004)

No cabe duda de que *Matar a Platón* supone un antes y un después en la trayectoria de nuestra autora, y esto en varios sentidos. En primer lugar el poemario otorgó a Maillard reconocimiento como poeta, ya que con él obtuvo el Premio Nacional de Poesía. Pero lo más importante es que en este libro Maillard efectúa lo que había venido formulando en los textos anteriores, y lo hace además desde un lenguaje despojado que hace desestabilizar no sólo al género poético sino a toda ficción, que nos lanza a un afuera del lenguaje, como describimos en "El afuera". Estamos ante la superación completa de la influencia de María Zambrano, cuya retórica no estaba aún del todo ausente en algunos fragmentos de *Filosofía en los días críticos*. Se trata de la anulación de la "ambivalencia" entre filosofía y poesía así como el inicio de ese decir para el otro, para la alteridad irreductible, la constitución de una comunidad a través del cuerpo descubierto cuerpo, esto es, vulnerable, exterior, como desarrollamos a lo largo de todos los capítulos que componen nuestro trabajo. La importancia que este libro ocupa en la obra de Maillard se visibiliza también en la bibliografía secundaria que ha generado: los artículos de Virginia Trueba, de Eugenio Maqueda y de José Luis Fernández Castillo, a los que nos hemos referido ya en el estado de la cuestión.

El propio título del libro nos anticipa el contenido: el cuestionamiento y crítica de la metafísica que había expresado ya en la primera versión del artículo "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y la poesía", tal y como analizamos detenidamente en el capítulo inicial de nuestro trabajo. Frente a la metafísica, esto es, frente al pensamiento conceptual, Maillard se inserta en el aquí del acontecimiento, donde el mundo se traza en la simultaneidad de los cuerpos, en las alteridades irreductibles, en la diferencia. Se trata de un libro influido por el pensamiento indio y chino, si atendemos a lo que hemos comentado al referirnos a sus ensayos de 1993 y 1995, pero también por el postestructuralismo, y no en vano el libro se inicia con dos citas de Deleuze procedentes de *Lógica del sentido*. Sin embargo, no sólo es la realización de sus influencias, sino sobre todo su aplicación a un necesario presente, como describimos en "He de responder".

Para narrar el acontecimiento, para romper el pensamiento conceptual, Maillard nos sitúa en el acontecimiento absoluto que es, como nos señala en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* y como vemos en la última parte de nuestra tesis, la muerte. Un hombre ha sido atropellado, y este hecho lanza a los transeúntes a un afuera, a una conciencia de la diferencia, de las transformaciones, que les impide estar encerrados en el concepto –experimentan la náusea, esa náusea sartreana en la que Maillard reflexiona en diversos artículos, como se verá en el capítulo ""El afuera". El libro nos relata, con una fisicidad implacable, donde no escatima en detalles escatológicos, la fragilidad de cada cuerpo, su exposición, su entrecruzamiento en el mundo, lo que en nuestra tesis describimos como lo "in-mundo":

Un hombre es aplastado.
En este instante.
Ahora.
Un hombre es aplastado.
Hay carne reventada, hay vísceras,
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,
máquinas que combinan sus esencias
sobre el asfalto: extraña conjunción
de metal y tejido, lo duro con su opuesto
formando ideograma (Maillard, 2004: 13).

En la inserción en el mundo, en la crítica a la metafísica, Maillard intenta un texto que capte la espacialidad, el entrecruzamiento. No la individualidad, no las identidades, sino cuerpos conectados por el instante, por la convivencia y encuentro, como ya vemos en estos primeros versos donde se nos describe esa "extraña conjunción", ese "ideograma", que es lo que Deleuze y Guattari llaman "agenciamiento" (Deleuze y Guattari, 2002: 8). De este modo Maillard constituye, en contra de la linealidad y cerco del concepto, la simultaneidad del acontecimiento, y lo hace en primer lugar a través de la polifonía, de la narración de cada uno de los transeúntes Y en esta simultaneidad, llevada con la misma implacabilidad con la que describe la sangre y las vísceras del hombre atropellado, se acaba insertando a sí misma, cuerpo de la enunciación. Se llega así a un metarrelato, a una *mise en abyme*, que es narración de la espacialidad, de la

diferencia y de la extrañeza, del límite que no podemos saltar y que es nuestro propio cuerpo, como describimos en "El afuera" así como en el capítulo "En el punto de mira":

Ellos miran un punto, un cerco o un alud,
algo que ha sucedido, un algo que se ensancha
les llama, les succiona, se adentran en el cerco
y suceden en él al tiempo que les miro,
ellos suceden dentro del punto que se ensancha,
me cerca, me succiona, y es otra la mirada
que nos observa a todos y escribe lo que usted
acaba de mirar (Maillard, 2004: 39).

En este hacerse espacio y no tiempo, el poemario se desdobra en las notas a pie de página –nuevamente sus desdoblamientos estructurales que aquí adquieren una nueva complejidad; un recurso que vuelve a ser utilizado, se sigue reflexionando en torno a él, en *Husos*, cuyo subtítulo es significativamente *Notas al margen*. Las notas a pie de página en *Matar a Platón* son otro relato: no explican, no están subordinadas al texto principal, sencillamente se desprenden como otra posibilidad de lo que se nos narra en el cuerpo principal; y cuando parece que nos van a explicar, cuando parece que nos van a dar la clave del acontecimiento, el texto se abre al blanco y se hace inapresable: "voy a volver sobre mis pasos; ha sido justo detrás de la esquina" (Maillard, 2004: 67).

Cabe preguntarse por qué Maillard eligió precisamente el género poético para *Matar a Platón* y no el diario, cuyas características lo hacen el género que se opone más directamente a la metafísica, si atendemos a lo que recién hemos comentado de *Filosofía en los días críticos*. Consideramos que esto se debe precisamente a qué para denunciar la metafísica de nuestro lenguaje, para hacerla explotar y mostrar su artificialidad, lo hace desde el interior de un género que considera se ha convertido en metafísica en la modernidad occidental, tal y como expone en el artículo "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de Filosofía y poesía" (Maillard, 2009b: 137) y comentamos en el primer capítulo de nuestro trabajo. Si directamente hubiera escrito diario, no hubiera habido esa desestructuración, esa extrañeza, esa náusea, que quería describir, el paso del dentro al afuera, pues el diario es directamente el afuera. Para cuestionar las convenciones del género lírico, necesitaba hacerlo desde el interior del propio género lírico, arrojándonos la pregunta: "¿Y qué

hay del sentimiento? / ¿Debería haberlo? / ¿Es poesía el verso que describe / fríamente aquello que acontece? / Pero ¿qué es lo que acontece?" (Maillard, 2004: 19). En estos versos se nos señala lo que es el propio principio lingüístico del libro: "el verso que describe / fríamente aquello que acontece" (ibid., p. 67). Ese fríamente se opone a la pasión de *Filosofía en los días críticos*, a la vez que anuncia el despojamiento y relato objetivo, vigilante, milimétrico, de sus siguientes diarios. Fijémonos además que incluso el "verso que describe" lleva también en sí el propio cuestionamiento, socavando el lenguaje hasta el límite, porque "¿qué es lo que acontece?" (ibid.).

El poemario se construye entonces como un ataque a la metafísica pero también a la sociedad actual, esa sociedad del espectáculo, el presente del capitalismo postindustrial, de la globalización y el *kitsch*, y frente a esto Maillard intenta construir una mirada activa, una educación del espectador, que comienza con la sacudida de éste, con su desestabilización, como veremos en el capítulo "He de responder" siguiendo el diagnóstico efectuado por ella misma en *La razón estética y Contra el arte y otras imposturas*. Maillard deshace la división entre ficción y no ficción, la indiferencia del espectador, nunca mejor dicho la "indiferencia", en este relato de la simultaneidad que es metarrelato y que desencadena una *mise en abyme*, que al final arrastra no a una reducción de todo es lenguaje, todo es doble, sino precisamente hasta lo único que no es construcción, que no es ensamblaje, que no es discurso: la herida, el cuerpo siendo para lo muerte. Esto inicia la ética de la diferencia, ante lo cual Maillard misma es lanzada al afuera, el rostro vuelto para decir, ruptura de la cuarta pared, "Yo no soy inocente, ¿lo es usted?", momento fundamental en su obra y en torno al que construimos nuestra tesis:

Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?
La realidad está aquí,
desplegada. Lo real acontece
en lo abierto. Infinito. Incomparable.
Pero el ansia de repetirnos
instaura las verdades.
Toda verdad repite lo inefable,
toda idea desmiente lo-que-ocurre.
Pero las construimos
por miedo a contemplar la enorme trama
de aquello que acontece en cada instante:

todo lo que acontece se desborda
y no estamos seguros del refugio (Maillard, 2004: 67).

Tras esta exposición de sí misma, la constitución de su cuerpo vulnerable, tiene lugar, como no podía ser de otra manera, "Escribir", la segunda parte de *Matar a Platón* tras la propiamente llamada "Matar a Platón". Se ha hablado del contraste entre estas dos partes, pues "Escribir" parece un poema muy diferente en forma y estructura de "Matar a Platón" (Aguirre de Cárcer, 2012: 398). Si "Matar a Platón" es "el verso que describe fríamente aquello que acontece", "Escribir" es el grito del propio acontecimiento, es Maillard inserta en el acontecimiento. Para nosotros, como vemos en el poemario, no hay ningún contraste entre estas dos partes, sino que de hecho consideramos que "Escribir" es la consecuencia de ese "Yo no soy inocente" del poemario, de esa desestructuración y cuestionamiento del discurso que finalmente ha desembocado en la herida, en el cuerpo desnudo de la propia Maillard, y desde ahí es donde empieza a hablar, donde se vuelve a las palabras como se vuelve al Monte Lu, donde se dirige a los otros y crea la comunidad, escribir y ya nunca más escritura:

escribir

para curar
en la carne abierta
en el dolor de todos
en esa muerte que mana
en mí y es la de todos

escribir (Maillard, 2004: 71)

Diarios indios (2005)

Diarios indios está formado por tres cuadernos: "Jaisalmer", redactado en 1993; "Bangalore", fechado en 1996; y "Benarés", conformado a su vez por "48 ghats" y "Diario de Benarés", compuestos ambos entre 1998 y 1999. Observamos por tanto que aunque aparezcan publicados con posterioridad, su elaboración es previa a *Matar a Platón*, y de hecho, excepto la última parte, también lo es de *Filosofía en los días*

críticos.⁵ Se da por tanto una diferencia cronológica significativa entre la primera y la última parte apreciable tanto en su lenguaje como en las ideas. Así, "Jaisalmer" y "Bangalore" adolecen en ocasiones de los mismos defectos que el diario anterior. Pero también encontramos en "Benarés", que es además la sección más extensa del libro, un paso hacia adelante en el aprendizaje de la observación de la conciencia, otro estrato de la mente, así como de la formulación de su concepción ética de la estética, de la que llamaremos aquí su hermenéutica constructiva, de su literatura para la comunidad, para entre los otros, para en los otros. En este sentido, quizá es necesario que el lector efectúe el recorrido desde "Jaisalmer" a "Benarés" con el fin de apreciar la evolución que experimenta Maillard: desde una conciencia aún ambivalente hasta la constitución de un sujeto que es cuerpo expuesto a la diferencia.

Los textos fueron redactados por Maillard durante su estancia en estas ciudades. Como ella misma expone en la introducción, no son cuadernos de viaje al uso, ya que no se trata de crónicas ni tampoco de la descripción exótica del lugar (Maillard, 2005b: 12), aunque el viaje, como igualmente ella misma nos va a decir, es un método fundamental para llevar a cabo su razón estética e iniciar su experiencia de una ética de la diferencia que empieza con la comprensión y descomposición del yo, su teoría del conocimiento (Maillard, 2005b: 17). El viaje se convierte en método para Maillard porque nos permite la extrañeza necesaria, desautomatizar la conciencia, deshabituarnos, de modo que podamos iniciar nuestra propia observación que nos lleve a la vivencia del cuerpo, del estar siendo sobre el mundo, los otros y el mismo "yo" como otro. La India, como hemos visto, fue una influencia fundamental en nuestra autora, y *Diarios indios* es la experiencia y apropiación de lo que en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* había formulado teóricamente. Pero la experiencia de la India en Maillard también fue, como se nos muestra en el cuaderno, lo que no podemos atravesar, el marco de la ventana, y así lo desarrollamos en el capítulo "En el punto de mira". Por tanto, Maillard expresa en *Diarios indios* la manera y la vivencia de lo que en *Contra el arte y otras imposturas* llama "salvar las fronteras" (Maillard, 2009b: 223), y de este modo su literatura va a ser siempre viaje entendiendo por tal esa alteridad, ese extrañarse, como lo fuera la literatura de Michaux, de Basho o de Santôka a los que se refiere en sus ensayos (Maillard, 2014b: 67) y nosotros en nuestra tesis.

⁵ Previo a la edición de Pre-textos, "Jaisalmer" y "Benarés" fueron impresos por primera vez por la editorial artesanal Árbol de Poe en 1998 y 2001 respectivamente.

El viaje nos retorna al principio de dinamicidad, a los *dharmas*, el movimiento irrefrenable del cuerpo expuesto en el afuera, para escribir y no escritura, diferencia continua de sí, extrañamiento continuo de sí que lo es también del lenguaje donde "Sin embargo" y "no te fíes" y "esto tampoco", hasta finalmente, sin final, la captación del vacío que todos los cambios produce, tal y como describimos en los capítulos "El afuera" y "Ella", el vacío que es el cuerpo. De este modo, en su obra de madurez Maillard se adecua a lo que Ottmar Ette llama "literatura en movimiento" (Ette, 2008: 66-67), lo que para nosotros es la realización, no expresión sino realización, de la ética de la diferencia que es ética en movimiento, como vemos en *Diarios indios*. Así, es viaje también *Husos*, desplazamientos continuos entre el dentro y el afuera, la superficie y el abajo, los estados mentales; como es viaje *Bélgica* aunque no a Bélgica sino a la memoria; y lo es *La mujer de pie*: el viaje a la muerte, el viaje de cada uno que muere..

En esta diferencia, en este extrañamiento y conciencia de la alteridad, Maillard efectúa un aprendizaje de la mirada, el aprendizaje de esa actitud estética que nos describía propia de India en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* y a la que nos exhortara en *La razón estética*. Maillard consigue con esta mirada, a la que llama "la mirada que da" y que describimos en el capítulo "He de responder", insertarse en el entretejido del mundo. No sólo *Diarios indios* aunque empiece en estas páginas; ya hemos visto que *Matar a Platón* es un aprendizaje del mirar, y lo serán todos sus diarios, educación hermenéutica de ser un cuerpo tendido al diálogo, como desarrollamos en el capítulo "Ella". Hay que decir que Maillard consigue esto por la experiencia de la alteridad de India, por el viaje que deshábítúa, por salvar la fronteras, pero también por el propio pensamiento indio, porque allí conoce una concepción del mundo y de la experiencia estética basada en la simultaneidad –recordemos a Abhinavagupta. Para ello primeramente se deshace de su individualidad, un desdoblamiento que empieza a producirse en "Bangalore" con los textos de "seré yo", hasta finalmente hacer surgir al observador, antecedente de Cual, en el último cuaderno.

Porque, como hemos dicho, observamos un proceso, una diferencia entre las distintas partes que componen *Diarios indios*. La primera parte, "Jaisalmer", es próxima a *Filosofía en los días críticos*. Maillard expresa la extrañeza, la vivencia en el afuera, producida por el viaje, inicio de su entrega, disolución de la individualidad como subjetividad. Encontramos algunos conceptos que se repiten en su obra posterior, como el fundamental de la "herida", pero lo plantea en ocasiones todavía próxima a la influencia de Zambrano, a la pasión de su primer diario:

La India: una tierra que corta la mirada y exige luego el pago de la herida. Lamiéndome en las manos la sangre de mis ojos, me reconforto al pensar que algo he ganado después de todo: saber que el mundo, esa gran llanura de colores, irrumpen en el alma que va buscando su origen con la fijeza de una falsa llama que la entretiene y desazona. Saber que es preciso dejar de indagar –pues es recuerdo y anhelo toda búsqueda– y hallar el modo, simplemente, de invertir la mirada (Maillard, 2005b: 28-29).

"Bangalore" supone ya una transformación. Lanzada al afuera de la identidad, se expresa la potencialidad del estar siendo, los desdoblamientos de una voz en voces, en el contacto con los otros, en la comunidad con los otros, en unas páginas que no nos pueden sino evocar a las ideas sobre el sacrificio expuesto en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* así como a la epifanía de *Matar a Platón*, que es la náusea de los transeúntes, pero sobre todo que nos abre al sujeto de la alteridad, ofrecido al otro, para el otro, que es para la muerte, expuesto en el instante y presente del cuerpo y piel, tal y como desarrollamos en nuestro trabajo: "...aquél al que asesinan podría ser yo, aquel que camina sobre las manos en el túnel, aquel que se ahoga en su vómito, aquel al que abandonan en la soledad del primer grito, podría ser yo, he sido yo, seré yo" (2005b: 34). La diferencia de estas líneas con los futuros diarios es nuevamente la desmesura retórica, cierto tremendismo descriptivo –lo cual también encaja con lo in-mundo que vimos en *Matar a Platón*– y que desaparece en la última sección del diario y sobre todo en los siguientes –y desaparece no lo in-mundo, sino el tremendismo de éste, como igualmente señala Aguirre de Cárcer en su trabajo (Aguirre de Cárcer, 2012: 236).

En "48 *ghats*" Maillard nos describe el recorrido efectuado por los distintos *ghats* de Benarés, las escalinatas que llevan al Ganges y que tienen en la mayoría de los casos un uso ritual funerario –lo cual nuevamente nos remite a la vivencia de la muerte en India. Se trata por tanto de 48 fragmentos, uno por *ghat*, donde Maillard relata en unas pocas líneas, a veces un espacio en blanco en la página, su mirada, su vivencia, dando cuenta de su trazo, de su caminar, literatura en movimiento, escritura que es escribir, como baba del caracol que dirá "En la traza. Pequeña zoología poemática" (Maillard, 2014b: 42). El relato destaca, ya sí, por la concreción obtenida, ese despojamiento y desnudez que hace del lenguaje hueco para los otros, que hace comunidad, experiencia universal, la literatura de los acontecimientos que describimos en la última parte del

capítulo "En el punto de mira". Si vamos por ejemplo al *ghat* 16 encontramos sólo unos sintagmas, ausencia de verbo, ausencia de sujeto, para un lenguaje que es la experiencia de la resonancia que describiera Abhinavagupta propia de la experiencia estética (Abhinavagupta, 1999: 143): "El cansancio de los hombres. Mi cansancio. La vejez de los hombres. Mi vejez" (Maillard, 2005b: 59).

La última parte de "Benarés", titulada "Diarios de Benarés", nos lleva como consecuencia de ese caminar y despojamiento de "48 *ghats*" al límite de la desnudez: el observador. Desde el observador se efectúan en estas páginas la metarreflexión, la indagación en la propia mirada, la *mise en abyme*. También es cuando Maillard nos apela a la construcción de los símbolos activos. Pero sobre todo, las últimas líneas del cuaderno son muy significativas: "Esa frágil membrana que separa los planos –frágil no es la palabra, es sólida, pero tenue– puede desvanecerse un día. Lo espero, lo ansío, lo estoy esperando." (Maillard, 2005b: 110). En el desdoblamiento del observador, en la conciencia de la construcción, de la araña tejedora, de Kālī que ha vuelto a aparecer (Maillard, 2005b: 107), Maillard expresa el deseo de llegar a una superficie en común donde no es construcción, ni mundos, ni dobles, sino donde seamos cuerpo. Será en *Bélgica* cuando Maillard descubra que la membrana no puede desvanecerse, pero también que justamente en la constatación de su imposibilidad está la comunidad, la ética de la diferencia, y es entonces cuando el observador se hace testigo, como se verá en este trabajo.

3. Habitar en los límites (2006-2011)

Husos (2006)

El siguiente diario aparece tras dos sucesos que dejan en Maillard secuelas físicas pero también en su pensamiento y escribir. En primer lugar, el tránsito y finalmente superación de una gravísima enfermedad durante la cual significativamente redacta "Escribir". Durante el tiempo de su enfermedad, Maillard experimentó el dolor, ese dolor irreductible de cada uno que a menudo recoge en sus textos, como en el propio "Escribir", también en la conferencia "Sobre el dolor" (2009b: 123), y un dolor que va a constituir la apertura de esa comunidad imposible que describimos en nuestro trabajo. La otra, la muerte de su hijo, que le lleva a considerar lo que recoge el prólogo de la

reedición de *Poemas a mi muerte* en 2005: que no la muerte sino alguien que muere, ese instante intransferible y aquellos que quedamos tras su ausencia, en el extrañamiento, el afuera, también expuestos para la muerte, para nuestra muerte. En definitiva Maillard experimenta la muerte concreta que van a recoger sus libros a partir de entonces y que funda su ética de la diferencia, como describimos al final de nuestra tesis. Así, tras estas dos experiencias llega *Husos*, un cuaderno de duelo, un libro de super-vivencia, de sobre-vivir, como la propia Maillard dice en *Bélgica* (2011a: 28).

Sin embargo, consideramos un error interpretar *Husos* atendiendo solamente a la biografía de Maillard. *Husos* se va gestando libro a libro, porque cada libro en Maillard es un paso más en su aprendizaje. Así, para llegar a *Husos*, era necesario previamente *Filosofía en los días críticos*, donde aparecen ya las metáforas de su teoría del conocimiento; y lo era también *Diarios indios*, el nacimiento del observador. No se puede entender *Husos* sin la filosofía de Nāgārjuna que se expresa en *La razón estética* o sin los rasas Abhinavagupta que nos exponía en *El crimen perfecto*. Sin la experiencia y conocimiento de India, sin el convencimiento de que la filosofía debía ser teoría del conocimiento, sin la práctica de la observación minuciosa, de la *epojé*, del principio de no-hacer y de espontaneidad, sin la idea de la literatura en movimiento, de la palabra en movimiento, de desactivar el mecanismo de la conciencia, sin la muerte de Platón, sin todo lo que hemos visto, no se habría llegado a *Husos* -aunque la experiencia biográfica fuera la misma. Lo que sí encontramos es la evidencia de que Maillard se sitúa siempre en su piel, en su cuerpo concreto, siendo indisociables su escribir y su vivir, su vivir y su sobre-vivir. El escribir de Maillard es para la vida, sabiduría y no filosofía, y quizá en *Husos*, más que en otro texto y debido al momento determinado que atraviesa nuestra autora, lo sentimos así. Hay que decir que en ningún momento Maillard quiere negar el dolor sino alcanzar su comprensión, la mirada interpretativa y la honestidad que describimos en nuestro trabajo y que consideramos en sí misma un compromiso con el lenguaje; en su cuestionamiento, llevado más lejos que nunca en este libro, está su compromiso.

Husos supone la consolidación de su descripción del paisaje mental, de su teoría del conocimiento. Se desarrollan los conceptos fundamentales que habían empezado a aparecer en los textos anteriores: los husos, los hilos, la araña, el hilo, el observador... Maillard se sitúa en el lugar del observador de "Benarés" para captar el movimiento de la conciencia, de la mente. Los husos que da título al libro son los distintos estados mentales por los que transcurre la conciencia, habitaciones mentales correspondientes

en cierto modo a cada sentimiento y por los que vamos continuamente desplazándonos, similares a los *dharmas* del budismo. Lo que Maillard descubre en su cuaderno, en este movimiento incesante, es que todo es huso, la imposibilidad de situarse fuera de estos, e incluso la imposibilidad de detener el movimiento: "La conciencia del vacío también es un huso. No permaneceré en él mucho tiempo. La existencia consiste en saltar de un huso a otro" (Maillard, 2006: 48). Texto por tanto en movimiento que busca trazar y cazar a la mente, y para hacerlo nuestra autora emplea una lengua gramatical. Profundizando en el despojamiento que observamos en "Benarés" y el "fríamente" de *Matar a Platón*, Maillard continúa trabajando en ese menos: palabras de significado variable, relativas a posiciones, a instantes, así como los sintagmas entrecortados dados al espacio en blanco, a lo pendiente, a lo abierto, junto a las repeticiones y las variaciones en el eje paradigmático y una predominancia de verbos en infinitivo –características todas que desarrollamos en nuestro trabajo–:

En superficie. Para sobrevivir. Para seguir viviendo sobre. Aún.

Porque abajo no. Y en el dentro no hay. Abajo es dolor. Aún.

Abajo no llora. El llanto es el límite entre arriba y abajo. Abajo, atónico, dice lágrima y no entiende. Es más. Más que lágrima. Llanto detenido. Por la caída. Oblicua.

Y aún el rito. El rito de la mano que a tuestas describe, se describe, en el círculo. Que vuelve a decirse, se dice en el mí y se conmueve, en el decir se conmueve, hacia el trazo, en el trazo.

Y al trazar conduce al mí más abajo del abajo, en el dentro

donde a veces se detiene

todo

(Maillard, 2006: 26)

Observamos en este fragmento la observación minuciosa de Maillard, la corporalidad que se alcanza y se plasma en este lenguaje posicional de sintagmas

entrecortados que indagan en la sensación del aquí, del afuera. Porque si bien *Husos* es una cartografía de la conciencia, no hemos de creer que esto es interioridad, un relato de la subjetividad, sino que seguimos en la corporalidad, en lo in-mundo de *Matar a Platón*. Porque la mente es igualmente cuerpo, susceptible de la misma fragilidad y exposición que la piel. El cuaderno de la conciencia es por tanto el cuaderno del yo-cuerpo, del yo siendo en el afuera. Y como tal cuerpo, la conciencia se nos describe en la simultaneidad del afuera, entrecruzado, situado en la espacialidad del en común. Así, Maillard lleva a cabo en *Husos*, como en *Matar a Platón*, la elaboración de un lenguaje espacial, donde la página es no sucesividad sino instante, y por ello volvemos a encontrar, además del metarrelato, las notas a pie de página.

Las notas a pie de página de *Husos* narran la vida que generalmente queda fuera de texto. En el cuerpo central se nos relata el lugar del despojamiento absoluto, de la concreción, la lengua gramatical, las palabras pronominales, el lenguaje de la sensación, los movimientos del significante en la página. Mientras que las notas al margen son la descripción de la vida diaria de la propia Maillard: sus actos cotidianos, sus lecturas, las películas que ve, los gestos que cumple, una carta que envía, un recuerdo de su infancia, una reflexión teórica, un apunte filosófico... Expresa Nieto que las notas a pie de página en cierto modo narran lo mismo que el cuerpo principal del texto, sólo que en el caso del cuerpo principal nos lo encontramos en ese lenguaje desnudo, ese espacio vacío del significante despojado para habitar, para hacer lugar que habitar (Nieto, 2012b). Mientras Maillard lee, cocina, acaricia a Ratón, ve una película o duerme, su mente sigue en funcionamiento, esto es, se teje, se suceden los husos. También consideramos que en esas notas a pie de página Maillard busca dejar la marca del sujeto de la enunciación, lo que generalmente queda fuera del texto, borrado por la metafísica, por el pensamiento de los cercos, por la abstracción. No hay fuera de texto, nos indicó Derrida (2007b: 7), y Maillard quiere, por ese intento de honestidad que describimos en "Filosofía y poesía" y en "Ella", explicitar el lugar desde el que se habla con el fin de que el otro pueda hablarnos, que pueda ser el diálogo. Por ello, no eliminar las marcas de la construcción, no dejar fuera de texto, sino incorporar el tránsito, las notas al margen. Transcribimos el inicio de la primera nota como ejemplo del contenido de éstas –y compárese con el fragmento anterior que procedía del cuerpo principal–:

Un día cualquiera. Una semana de soledad en mi propia casa. Libro de U. Beck en la mesilla de noche. Lo abrí ayer, hoy ya no. Fui a comprar los enseres habituales a la

farmacia. Compré también un periódico sin intención de leerlo y unos sobres acolchados. Me envié a mi misma una carta vacía con remitente de un amigo. Quise comprar un recogedor pero no tenían. Me pareció importante entonces querer un recogedor e importante también que no lo hubiese (Maillard, 2006: 7).

La propuesta ética, política, con la que finaliza "Escribir" no queda en *Husos* abandonada, y así lo desarrollamos en nuestro trabajo. *Husos* es escribir, seguir expresando el cuerpo, captar el absoluto presente, situarse en el movimiento. Mediante el desdoblamiento entre el cuerpo principal y las notas a pie de página, Maillard quiere expresar la simultaneidad del cuerpo en el siendo, su neutralidad, su universalidad, pero también su absoluta concreción. De estos dos aspectos surge la ética de la diferencia que expresa, como desarrollamos en nuestro trabajo y como decía en esos versos de "Escribir", el dolor de todos que es el dolor de cada uno –"cada cual con su dolor a solas / el mismo dolor de todos" (Maillard, 2004: 88)–, de manera que podemos decir que el dolor de todos es el cuerpo principal, mientras que el de cada uno es el de las notas a pie de página, pero uno y otro se corresponden, se entrelazan en un cuerpo irreductible, el cuerpo de la propia Maillard. Decía nuestra autora en *Matar a Platón* que "toda palabra forma parte de un mismo texto" (Maillard, 2004: 53) y ese texto es el cuerpo, ser cuerpo, estar siendo.

Pero si recordamos el final de "Benarés", Maillard no quiere quedarse en la separación de planos sino despojarnos del velo, y podría parecer que es lo que busca creando esta tensión entre estos dos planos, trazando su movimiento, su desplazamiento continuo, su vigilancia: llegar hasta el lugar del desvelamiento, de sólo la superficie. Lo cual parece que consigue en las últimas páginas del cuaderno: tras todo el desplazamiento de los sintagmas, tras todo el movimiento entre los husos, disolución del yo en el mundo, lo que nuestra autora llama "el gozo":

Liviano como los pájaros, mineral como las piedras, bajo el flujo de las palabras que reniegan, sobrellevándolas como la corriente de un río a las barcas y a los remos que la hienden, así el gozo, bendiciendo a quien de él se defiende, así

el gozo (Maillard, 2006: 94).

Instante en el que la membrana cae, invalidación de la distinción entre sujeto y objeto, aquello que buscaba desde *El monte Lu en lluvia y niebla*: la unidad del lenguaje tensivo. Sin embargo, vuelve a haber otra nota a pie de página, el viaje de Maillard no está cumplido, porque esta nota a pie nos lleva hasta *Bélgica*, se continúa el movimiento, el desplazamiento. En *Bélgica* Maillard va a indagar en este gozo, pero lo que va a constatar justamente es su imposibilidad, o como nos decía en unas palabras que transcribíamos de *Husos*, que "todo es huso", el marco de la ventana. Sin embargo, y es tesis de nuestro trabajo, en ese imposible mismo se va a fundar una comunidad; en nuestra incapacidad, justo en la incapacidad, justo en el fracaso, está la ética de la diferencia, como vemos en "En el punto de mira". De este modo la resolución de Maillard en *Husos* no es el gozo; su sobre-vivir no es el gozo aunque sea la última página del libro. Todo su movimiento no es para el gozo sino, como consideramos en nuestro trabajo, para unas páginas anteriores a éste, esas líneas donde Maillard pronuncia su "volver a las palabras" (Maillard, 2006: 79) así como, rostro tendido al otro, rostro que es otro, cuando pronuncia su "dime lo que he de hacer" (Maillard, 2006: 75). En estos fragmentos reside la posibilidad de lo imposible, el lenguaje para el otro que es para la muerte. Allí está la poesía necesaria, y no en el gozo.

Hilos (2007)

El poemario *Hilos* aparece pocos meses después de la publicación de *Husos*, y no es casual la proximidad de las fechas. Porque *Hilos* va a ser el doble de *Husos*. De las dos partes que componen *Hilos* que son "Hilos" y "Cual", "Hilos" está formado a su vez por varias secciones de las cuales la que da inicio al libro son los llamados "poemas-husos", el traslado en verso de fragmentos procedentes de *Husos*. Un movimiento que Maillard ya había efectuado entre *Filosofía en los días críticos* y los poemarios *Conjuros* y *Lógica borrosa*. Sin embargo en este caso hay una diferencia, y es que Maillard efectúa el traslado desde una mayor conciencia, desde el convencimiento de que "toda palabra forma parte del mismo texto" que formulara en *Matar a Platón*, la constitución de una escritura que es cuerpo presente. Hemos de tener en cuenta que no se trata de que los *Hilos* provengan de *Husos*, no hemos de dejarnos llevar por el hecho de que un libro se publicara unos meses antes que el otro, pues no hay sucesividad sino simultaneidad.

En los "Poemas-husos" Maillard no se limita a pasar a verso los fragmentos de prosa, sino que las variaciones son diversas. En ocasiones el fragmento ha sido reelaborado: la organización de los sintagmas, los sinónimos o palabras de significado próximo, diversos desplazamientos que evidencian la imposibilidad de la repetición, como exhaustivamente desarrolla y analiza Lola Nieto en su tesis doctoral donde nos presenta cada uno de los casos de reencarnación textual entre *Husos* e *Hilos*, destacando sus diferencias (2015b: 404) –también Nuño Aguirre de Cárcer, en el capítulo de su trabajo que dedica al análisis de *Hilos*, recoge los casos de variación, que no repetición (Aguirre de Cárcer, 2012: 568-607). Con este desdoblamiento, Maillard está desestabilizando las convenciones del género literario, como bien expresara David Barreto (2013: 52), pero no sólo ello: también se está situando en ese "sólo mientras se escribe" ético que argumentamos en nuestra tesis. Trazar el "aquí" de la escritura, el presente absoluto y continuo, donde ningún texto se concluye, donde nos situamos a la espera del otro irreductible, donde "dime".

La hermandad con *Husos* no se limita a estas retextualizaciones. *Hilos* es la continuación de ese lenguaje gramatical, de ese decir pronominal, las posiciones del cuerpo, el balbuceo del cuerpo en el aquí, atravesado por el instante, que encontramos en el cuaderno. De hecho, quizá aquí se lleva a un punto más extremo la práctica del lenguaje gramatical para la resonancia, para la compasión. La disposición en verso de este lenguaje nos sitúa en un espaciamiento que acentúa ese decir para el otro, el estar siendo. *Hilos* posee una marcada oralidad entendiendo por tal la fragmentación discursiva, la fragilidad de la frase, el temblor y la imprecisión de lo dicho, que gestan ese lengua que es cuidado para el otro, presente y vulnerabilidad en común, ética de la diferencia.

Dime lo que he de hacer. Llévame a
donde me digan lo que he de
hacer. Sus ojos. Tus
ojos –¿tus?– sí,
cálidos ojos-lago, ojos-aquí.
Aquí, como los niños
y los idiotas. Por eso tus ojos,
para quedarme. Para
seguir aquí. Para aguardar

aquí. ¿Aguardar qué? No importa.
Para aguardar (Maillard, 2007: 51).

En *Hilos* Maillard prosigue en su examen del mecanismo de la conciencia que se traduce en el cuestionamiento del lenguaje, en su vigilancia, como trazamos en "En el punto de mira". Indica Trueba que en *Hilos* el lenguaje sale a escena, y no podemos sino estar de acuerdo con ella (2009b: 193). Las palabras son lo que aquí vamos a llamar palabras-cuerpo, significantes vacíos, y como cuerpo son expuestas al afuera, al contacto con el mundo, a sus transformaciones y variaciones en la página, insertas en el principio de dinamicidad del texto como nosotros estamos insertos en el devenir del mundo. Las palabras se deshacen así de su lastre histórico, de su significado, de la misma forma que nosotros disolvemos nuestro rostro en un rostro continuamente en variación. Este es el mecanismo del lenguaje, este es el mecanismo de la conciencia, de los husos, de los hilos. Pero entonces, como también viera Trueba (2009b: 198), en el despojamiento, sucede en el poemario lo que Maillard nos describe en el poema "El pez" –reelaboración del fragmento de *Husos* "Volver a las palabras"–: el lenguaje en su repetición, en su materialidad, en su ser cuerpo, ha dejado de tener sentido, esto es, ha dejado de tener identidad, univocidad, pero esto no supone el silencio, porque de hecho es en esa pérdida donde es posible volver a hablar: hemos recuperado el presente, nos insertamos en el "decir":

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

brevemente (Maillard, 2007: 57).

Y quien vuelve a las palabras, quien "brevemente", es Cual. La última sección del libro lo componen los poemas de Cual, donde Maillard realiza el sujeto de la alteridad, tal y como exponemos en nuestro trabajo en el capítulo "Ella". Cual no es una identidad, sino un cuerpo siendo; por tanto, no es un nombre ni un retrato sino una forma

pronominal que, como Maillard expresa en *La baba del caracol* al referirse al indefinido "Uno", retrata el cada uno de todos, es decir, retrata lo que es el principio de la ética de la diferencia, la irreductibilidad de cada cuerpo, la soledad y límite de cada cuerpo expresado en el dolor intransmisible, pero que todos, que cada uno, pueden habitar (Maillard, 2014b: 93). De este modo asistimos en estos poemas a las distintas peripecias de Cual, caminando por la calle, sentado en una piedra, cogiendo sedimentos o contemplándose en el espejo, esto es, relato de una exterioridad, relato del puro siendo, de una extrañeza continua que es para otro pero sin otro, como describimos en el cuarto capítulo de nuestro trabajo. No podemos sino comparar a Cual con un sabio taoísta y budista, y de hecho consideramos que los poemas de Cual son la efectuación de la poesía fenomenológica de Maillard, su captación de una palabra acontecimiento, lo que aprendiera de la poesía haiku de Santôka, de Basho:

Cual hallando vacía la alacena
y nadie para recordarle
lo que fue.

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

Cual es un paso fundamental en Maillard para la experiencia de la alteridad inapresable que empieza con la propia alteridad, con la propia diferencia. Como exponemos en nuestro trabajo y como vimos al referirnos a *La razón estética*, Maillard quería no sólo expresar la crisis del sujeto sino construir otro sujeto posible donde volver a hablar, donde insertarse en el presente, donde "yo no soy inocente", y esto lo realiza con Cual. El último poema nos sitúa a Cual como el héroe despojado de su ser héroe. Porque Cual no es héroe y ni siquiera antihéroe, sólo es aquel que "en las páginas en blanco, / las de los pueblos silenciados, / la tierra esquilada / y la vergüenza, Cual / agotado, contempla el horizonte" (Maillard, 2007: 187). Esto es, el inicio de aquel que se constituye no para su perduración sino para su desgaste, no para su alma sino para su habitar el cuerpo, para su ser testigo, con esa fundamental mención a "las páginas en blanco", los huecos en blanco para el otro, aguardando con el rostro vuelto, mirando al horizonte como desarrollamos en el capítulo "Ella". No podemos obviar la referencia a los "pueblos silenciados", esto es, la violencia cometida sobre aquellos que no entraron

en el cerco de la semejanza, como describe Maillard en su artículo "La indignación" (2013b). De este modo Cual es el primer paso del observador al testigo, porque llegado al límite del observador, lo que el observador no puede traspasar, el muro de *Bélgica*, queda situarse frente a los otros, deambular en torno al muro, como describimos en el capítulo tercero de nuestra tesis.

Además de los poemas de Cual en la última parte de *Hilos*, Maillard publicó en 2009 en el Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación de Málaga la edición especial de *Cual*. Se trata de un libro-caja que incluía un cuaderno con los poemas de Cual, tanto los pertenecientes a *Hilos* como algunos inéditos; otro cuaderno donde nos narra la génesis del personaje acompañado de fotografías de Maillard y de Ratón, el gato que recorre *Husos*; una lámina de cristal donde se encuentra grabado uno de los poemas; y un disco compacto con la grabación de una lectura poética de la autora y con *Cual, la película*, particular *remake* de *Film* de Beckett. La edición es interesante porque además de mostrarnos la indagación de Maillard por otros formatos que no sean el libro tradicional, nos permite profundizar en la importancia de este personaje en la obra de Maillard, que no es personaje sino el sujeto para una alteridad, otro modo de ser que es estar, y así lo vemos en el capítulo "Ella" donde analizamos detenidamente *Cual, la película*.

Adiós a la India (2009)

En 2009, aunque redactado en 2005, Maillard publica un pequeño cuaderno, una edición artesanal que podríamos considerar un añadido, un capítulo final a *Diarios indios* en tanto que narra, si podemos hablar de narrar en Maillard, lo que es el último de sus viajes a la India. De hecho, en *India*, volumen publicado en 2014 que recoge el conjunto de los textos que Maillard ha escrito sobre el subcontinente asiático, *Adiós a la India* está situado en la sección "Cuadernos" justo después de "Benarés".

Este diario, que mezcla prosa y verso, supone en primer lugar una reflexión en torno a la dominación del capitalismo postindustrial que ha llegado también a India, la globalización y el *kitsch*. Con ello India está perdiendo sus fronteras, aquellas que permitieron a Maillard la vivencia de la alteridad, la desautomatización de la conciencia, y esa pérdida supone la imposibilidad de la ética, de estar ante el otro. Denuncia por tanto Maillard este contexto que considera consecuencia del capitalismo económico y la ética de la semejanza, como sigue indagando en su recopilación de ensayos *Contra el*

arte y otras imposturas y en los artículos de 2013 "La indignación" y "Es posible un mundo sin violencia". Se pronuncia así, en esta despedida a la India, el imperativo político, el compromiso social de Maillard, impulsado también por ese Cual que como acabamos de ver se quedaba "en las páginas en blanco, / las de los pueblos silenciados, / la tierra esquilhada / y la vergüenza". O no se gesta, pues ya lo vimos en "Escribir", sino que adquiere una imperiosidad, una urgencia mayor debido a los tiempos en los que nos encontramos, tal y como desarrollamos en el último capítulo de nuestra tesis "He de responder".

En contra del *kitsch*, de la globalización, Maillard va a buscar el arte posible, lo que una vez vio en India. Es muy significativa la sección del cuaderno titulada "Puna" (Maillard, 2009a: 27) donde Maillard describe la representación de un concierto de música clásica occidental en India. El suceso sirve a Maillard para expresar el contraste entre el arte de Occidente y el de la India tradicional. La música india tradicional, los *ragas*, se basan en los principios de resonancia, universalización y comunidad (2009a: 35), los conceptos de Abhinavagupta, y son los principios que van a constituir la poesía del hambre de Maillard, su decir la diferencia.

Por otro lado la reflexión sobre el regreso que recoge este cuaderno nos anuncia el otro viaje de retorno que Maillard realiza en su obra: *Bélgica*. Y de hecho, encontramos algunas alusiones a la niña Maillard en Bruselas que nos anticipan el que será su próximo cuaderno (Maillard, 2009a: 20). Hay que señalar que en ningún momento es nostálgica la mirada de Maillard en estas páginas, como tampoco lo es en *Bélgica*, sino como siempre analítica, observadora, vigilante. Así, el regreso no es elogio al pasado, creación de identidad, sino que precisamente va a servir para el último despojamiento, como leemos en estas páginas y como también recogerá *Bélgica*:

Volver sobre sus huellas.
Encontrarlas estrechas.
Calzarse el polvo y regresar
de vacío. Sin lastre.
Sin nostalgia (Maillard, 2009a: 50).

La tierra prometida (2009)

Tres años después de publicar *Husos*, aparece *La tierra prometida*, un libro de una demanda ética imperiosa y que sin embargo pasó desapercibido tanto por la crítica como por los lectores al considerarlo un mero juego verbal, quizá por la incomprensión de un libro que intentaba superar las categorías de lo comprensible. *La tierra prometida* nace con el deseo de salvar a los animales en extinción, una extinción que no es sólo, por si no fuera lo suficientemente atroz, la desaparición de una especie, sino que es también la del propio animal, la extinción del animal en tanto la extinción de la diferencia, la negación de su individualidad –una idea que previamente había expuesto Derrida en *El animal que luego estoy si(gu)iendo*. Como señala Maillard, sobre el animal hemos ejercido la más radical de las violencias, y esta violencia no es sólo la de los mataderos o la de las selvas devastadas, sino también la del lenguaje. Por ello *La tierra prometida* es el intento de construir un discurso que ampare y reconozca al animal, lo cual supone la formación de su ética de la diferencia, en la atención de aquel que es radicalmente otro, como desarrollamos en el capítulo "Ella".

La tierra prometida no es un poema sino un canto, un conjuro, destinado a la encarnación en verso, a la performance, entroncando así con ese giro performativo que describimos en el segundo capítulo de nuestro trabajo, la realización de un lenguaje que sea acontecimiento. A través de un lenguaje no discursivo ni lógico, Maillard nos lleva hasta el encuentro con el animal, y en sus palabras el animal no es creado sino convocado. *La tierra prometida* nombra a cada una de las especies en extinción, pero al nombrarlos no los clasifica ni abstrae, no los agrupa, sino que les otorga a cada uno un nombre propio, su ser material y concreto, y esto lo hace mediante una circularidad lingüística que nos lleva a la constitución de un tiempo presente, porque sólo en el presente el nombre puede ser nombre propio, sólo en el presente, nuestro presente compartido, tu nombre te nombra a ti y no a todos los otros que antes que tú y después de ti llevaron tu nombre. Entre cada uno de los nombres de los animales se repite una secuencia adverbial, como un conjuro o una plegaria, las mismas palabras nos impiden el avance del texto, y en esta circularidad el lenguaje se despoja de su contenido y se convierte en materia, la adquisición de un cuerpo, nuestro encuentro. *La tierra prometida* rompe la secuencia temporal del lenguaje y con ello rompe la secuenciación de la razón, el discurso del poder, dando lugar a un lenguaje que no pretende ser idea ni concepto sino vida, instante, para entretajernos, para la compasión. Con este libro,

significado concreto de ésta: un cuerpo apoyado, sostenido para no caer, para poder mantenerse. "Contra el arte" sería pues sostenido por el arte, a la manera de un bastón, para ayudarnos a caminar, a habitar, a estar siendo. El problema es cuando el bastón se ha convertido en muro, esto es, cuando en vez de ayudarnos a caminar corta nuestro avance (Maillard, 2009b: 10). El muro, el cerco, es metáfora habitual en los textos de Maillard para referirse a la operación resultante de la conceptualización, la supresión de las diferencias, como analizamos detenidamente en el capítulo "El afuera". De este modo Maillard nos exhorta a romper el muro para situarnos en el mundo, esto es, donde las diferencias, donde el principio de dinamicidad, y así lo encontramos en los textos que conforman las dos primeras secciones del libro "El muro de las contemplaciones" y "Muros de palabras". Sin embargo, no se limita a invitarnos a desmoronar los muros, porque también se descubre la imposibilidad de deshacernos absolutamente de ellos, porque nuestro propio cuerpo es muro, por lo que la aspiración de nuestra autora es la reconversión de estos en bastón o en "muros de seda", como nos indica en la última parte del libro así titulada, muros que no aíslan, que permiten la visión a través.

En la primera parte, "El muro de las contemplaciones", encontramos artículos en los que efectúa una crítica a la sociedad capitalista actual, al *kitsch*, a la globalización, en la línea de lo que hemos visto realizaba en *Adiós a la India* y va a continuar en los artículos de 2013. Maillard se opone entonces a la sociedad del espectáculo, a la mirada indiferente del espectador que ya buscaba sacudir en *Matar a Platón*, aspectos que entramos a analizar en el capítulo "He de responder". En la segunda parte, "Muros de palabras", Maillard se concentra en la crítica al lenguaje de esta misma sociedad capitalista, esto es, la crítica a la metafísica, la desactivación del pensamiento conceptual. Entre los artículos que encontramos en esta sección destacamos el fundamental "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y la poesía" que diseccionamos en el primer capítulo de nuestra tesis y que nos da la clave del paso de la primera a la segunda etapa del pensamiento de nuestra autora. Mientras que en la tercera parte del libro, "Muros de seda", se concentran los artículos sobre India. En estos últimos textos Maillard vuelve a apuntar al subcontinente asiático como ejemplo de una tradición que nos permite una comprensión del mundo no metafísica sino estética. Vuelve a parecer la diosa Kāli como destrucción potencial; la importancia del sonido y del espacio en el pensamiento indio así como las repercusiones existenciales y vitales de una concepción de la muerte no condicionada por el afán de pervivencia del sujeto. Es muy significativo que los textos sobre India sean la última

sección del libro: tras toda la crítica lingüística y cultural efectuada en los textos anteriores, Maillard vuelve a dirigirse filosóficamente a India para construir otra forma posible de estar entre los otros y en los otros, la comunidad de la muerte, como vemos finalmente en el artículo "Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente" y al que regresaremos en el último capítulo de nuestro trabajo "He de responder".

Como hemos dicho, los muros, los cercos, son imagen recurrente en nuestra autora. Son los cercos conceptuales que nos impiden el encuentro con el otro, que nos llevan a la violencia hacia los demás y a nosotros mismos. Maillard los cuestiona buscando situarse en el afuera, intentando deshacernos de los símbolos gastados y permitirnos la comprensión del presente, la mirada al otro. Sin embargo, como sucede en *Bélgica*, y a pesar de ese deseo que expresara al final de "Benarés", Maillard va a constatar la imposibilidad de eliminar el muro. Pero esto no significa que debemos atrincherarnos en los muros, sino aprender a deambular junto a ellos, como Cual en *Cual, la película*, y esto es lo que hace en los ensayos de *Contra el arte y otras imposturas*, de tal manera que el muro sea finalmente un muro de seda. El muro de seda implica en primer lugar la metáfora del tejido, fundamental en Maillard, relacionado con la araña, con la razón estética, la capacidad de producir mundos pero no de fijarlos sino en continua elaboración. Por otro lado, un muro de seda es un muro poroso, esto es, que no aísla sino que permite el contacto con el afuera. Por tanto, de este imposible, Maillard constituye una vida en el muro, una comunidad de los muros.

Bélgica 2011

Aunque cinco años separan la publicación de *Husos* de la de *Bélgica*, sin embargo ambos cuadernos están conectados en el tiempo. De hecho, tanto *Husos* como *Hilos* fueron escritos entre 2002 y 2004, y la escritura de *Bélgica* se inicia justamente en 2004. Así, las últimas notas de *Husos* nos abren directamente a *Bélgica*, trazan el puente hacia este cuaderno, abren el libro dentro del libro a través de la imagen de la carretilla y el charquito de agua (Maillard, 2006: 90) que es la imagen con la que va a iniciarse el siguiente cuaderno (Maillard, 2011a: 28), o más que iniciarse deberíamos decir continuarse. Aún más, los poemas de Cual son redactados por Maillard durante una de sus estancias en Bélgica. Por tanto hemos de entender que no sólo están emparentados entre sí *Husos* e *Hilos*, sino que de este entretejido forma también parte este nuevo cuaderno, evidenciándose nuevamente el verso de Maillard en *Matar a Platón*: "toda

palabra forma parte del mismo texto". El ciclo *Husos/Hilos* se completa con *Bélgica*. No un desdoblamiento sino el estar siendo del cuerpo de la enunciación.

Husos terminaba con la apertura del gozo, los desplazamientos por los estados emocionales habían abierto en el gozo, la imagen de la carretilla y el charquito, y de esa imagen parte *Bélgica*, en su búsqueda, en su comprensión, un viaje no al país sino a su memoria. Porque Bélgica no es el destino de Maillard sino el medio de transporte empleado para llegar a la memoria, de la misma forma que lo importante no era en sí India sino el extrañamiento de lo habitual, ser lanzados al afuera. El libro nos describe así los ocho viajes que durante cuatro años Maillard efectúa a Bélgica y las indagaciones en la memoria que estos viajes van trazando. De este modo volvemos a ver la inserción de Maillard en esa literatura en movimiento que describimos en nuestro breve comentario de *Diarios indios*. Lo relevante en este caso es que, a diferencia de lo que ocurría con sus viajes a India, Maillard no se sitúa en un país desconocido sino en su país natal, al que llevaba treinta años sin volver. Exploración entonces en el regreso, en las huellas ocultas de la memoria, en lo que permanece socavado pero que siempre actuaba en nosotros, presionaba en nuestros pasos. Una reflexión sobre el cambio de lengua de un escritor, de los automatismos y desautomatismos lingüísticos como examinaremos en el tercer capítulo de nuestro trabajo "Ella". Y no la nostalgia del exilio sino la posibilidad que éste mismo nos ofrece, la productividad de la desterritorialización.

El cuaderno da cuenta de estos ocho viajes en ocho episodios que son intercalados con lo que la autora titula los "intervalos". Como Maillard señala, los intervalos no son el viaje en sí, pero forman parte del viaje tanto como estos –cuando la conciencia ingiere lo experimentado en los viajes, cuando lo teje y disecciona. También momentos de preparación, la modulación de los estados anímicos que habrán de dirigir la mirada y los pasos de Maillard en su viaje. Se trata por tanto de los márgenes, similares a las notas a pie de página de *Husos*:

Este libro reúne lo escrito a lo largo de los viajes tanto como en sus intervalos, pues el retorno no sólo se efectúa tan sólo durante los desplazamientos sino también, cómo no, durante esos períodos intermedios que permiten la decantación de las experiencias. Los intervalos son tan importantes para construir el trayecto como los fundidos en negro y las digresiones en las narraciones cinematográficas. Son las pausas que permiten asimilar los hechos entre plano y plano, y son también todo aquello que

aparentemente superfluo o irrelevante para la acción contribuye, no obstante, a crear la atmósfera sin la cual el relato no tendría sentido. Debo decir que habría sido fácil prescindir de ellos y convertir el material de los viajes en una novela o, simplemente, en unas memorias, pero eso distaba mucho del propósito de este libro (Maillard, 2011a: 27).

Observamos por tanto, al igual que en *Husos*, el afán de Maillard por no dejar fuera de texto, por no crear fuera de texto, sino incorporar las marcas de la escritura, en la honestidad de explicitar aquel que habla que analizamos en el primer capítulo de nuestro trabajo. En este sentido, este cuaderno supone un paso más allá de *Husos*, pues si en éste encontrábamos la separación entre dos espacios de página, en el caso de *Bélgica* la distinción no es tajante. Las anécdotas cotidianas se entremezclan con la descripción del movimiento de la conciencia. Por tanto, Maillard lleva más al extremo la simultaneidad. Como expone Nieto en su lectura del libro (Nieto, 2011b), *Bélgica* es una especie de cajón de sastre en el que Maillard entremezcla una multiplicidad de discursos. Sus anécdotas y recuerdos de infancia pero también los movimientos por los husos, apuntes lingüísticos y filosóficos, poemas en prosa, relatos de sueños, comentarios cinematográficos, pequeñas alegorías. Sin olvidar la importante inclusión de las fotografías, tanto las realizadas por Maillard en su viaje como las pertenecientes a su familia e infancia. No hay fuera de texto, señalamos al hablar de *Husos*, y Maillard lo evidencia aquí más que nunca. En este sentido, *Bélgica* puede parecer un libro menos depurado lingüísticamente que *Husos* en tanto que en su cuaderno anterior se alcanzaba esa gramaticalidad, esa neutralidad casi total. Es cierto: es un libro menos depurado, pero precisamente porque lo que se pretende es la impureza del cuerpo viviendo. Por tanto, no lo consideramos un paso atrás, sino la efectuación de la fidelidad de incorporar al texto los fuera de texto con el propósito de la honestidad, de situarse frente al otro, en el decir.

Maillard da un paso más en su construcción discursiva de la simultaneidad, una simultaneidad que es el cuerpo en presente donde se efectúa la reactualización continua de lo pasado y proyección del futuro: todo lo sido, pensado y visto entrecruzado en el aquí, creando resonancias. Por tanto, en la indagación de la memoria que es el cuaderno, la indagación en el pasado, en su infancia, Maillard tiene que ser en el aquí, pues sólo desde él se abrirá el pasado, sólo en la explosión del presente alcanzamos a tocar lo vivido. Si en *Husos* asistíamos al desplazamiento entre las estancias emocionales, los

estados sentimentales, en *Bélgica* atravesamos los estratos de la memoria, del recuerdo, cuya disposición no es lineal sino yuxtaposición, a semejanza de la imagen-cristal que señalara Deleuze en sus estudios de cine y que explicamos y desarrollamos en nuestro trabajo en el capítulo "En el punto de mira", los vínculos de *Bélgica* con el discurso cinematográfico. Es inevitable pensar en la gran novela de Proust *En busca del tiempo perdido*, y a ésta se refiere Maillard en el epílogo (2011a: 321).

Sin embargo, en su indagación por la memoria, Maillard se va a encontrar en una tensión continua, y es la de no poder vencer de manera absoluta la organización temporal, biográfica, que ha construido el relato de la modernidad. Maillard no puede evitar, como ella misma nos expone, acabar por momentos trazando el relato de su vida entendiendo por tal las peripecias narrativas, caer en la discursividad establecida de un tiempo organizado secuencialmente, y esto la aleja de la imagen del gozo, el instante absoluto. No puede evitar que cuando encuentra su rostro en el espejo no sea su rostro sino su rostro observándose (Maillard, 2011a: 129). En este desvío continuo Maillard llega por tanto no al gozo sino al muro, y de este fracaso, de este imposible, va a surgir precisamente la comunidad. La experiencia del límite de Maillard se abre en el común del límite de cada uno; lo irreductible e imposible de su viaje es lo irreductible e imposible del sujeto universal que en soledad, que todos, lo cual se vuelca en los poemas del muro, la instalación que lleva a cabo en el cementerio de Bruselas, la inscripción de sus textos en el muro del cementerio, justamente en el muro del cementerio:

Superando ampliamente la dimensión personal, la transcripción del motivo de la búsqueda iría a inscribirse, en forma de poema, en la materia sólida de un muro, y no un muro cualquiera. La imagen del charquito de agua recorre, ahora, sobre un friso de esmalte azul y a lo largo de doscientos metros, en cinco idiomas y unos pictogramas, el muro del cementerio de la comuna bruselense en cuyos archivos consta mi nacimiento. Fue a cumplirse, así, un círculo perfecto. De manera sorprendente, el detonante de mis viajes de retorno, un destello apenas entrevisto, queda expuesto para siempre a la vista de todos y aquel muro, convertido en obra, ya no se impone como barrera ni como el cerco de un gueto (los muertos dentro y los vivos fuera), sino que se ofrece para ser leído, como un monumento a la memoria, la de todos los exiliados, los emigrantes, los viajeros, y la de los ausentes, vivos y muertas. Así es como pude darme cuenta, al final, de que no era solamente sobre ese muro en concreto sobre el que escribía, sino sobre

todos los muros de todas las ciudades, para todas las ausencias y todas las separaciones (Maillard, 2011a: 14-15).

De este modo Maillard llega a la literatura que es acontecimiento y no concepto, la poesía fenomenológica, la que ceñida a lo absolutamente concreto, como ella se ceñía a lo absolutamente concreto de su experiencia, de sus imágenes, acaba por describir la vivencia universal, donde la resonancia, donde la compasión y la empatía, los principios de la estética de Abhinavagupta que eran los principios para una ética de diferencia. Y así se va a continuar en sus siguientes libros. El mismo año en el que se publica *Bélgica*, aparece en la editorial Árbol de Poe, en una edición artesanal y limitada de *Polvo de avispas*, poemas inéditos de Maillard que podríamos casi considerar haikus si no fuera porque Maillard rechaza escribir haikus, rechaza el *kitsch* de escribir haikus y se sitúa únicamente en el escribir. Pero estamos ante poemas de unos pocos versos, donde se intenta captar con unas pocas palabras la exterioridad de la sensación, el presente absoluto, abriéndose en la experiencia en común. Un año después, en 2012, en la misma editorial, aparece otra edición artesanal y limitada de poemas inéditos de Maillard: *Balbucesos*: texto de una demanda política, de un compromiso ético indudable, construido desde la pobreza de una lengua entrecortada, pronunciado por aquella que al final de *Bélgica*, esto es, no la niña Chantal sino la anciana sin nombre continuará en La mujer de pie (Maillard, 2015d: 224). Tanto *Polvo de avispas* como *Balbucesos* serán parte del que iba a ser su siguiente poemario: *La herida en la lengua*, publicado en 2015, y una herida en la lengua que es poema del muro, esto es, poesía necesaria, la única poesía posible hoy.

4. Una poesía necesaria (2013-2015)

"La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?" (2013)

En 2013 aparecen dos artículos de Maillard. En las páginas anteriores de nuestro recorrido cronológico no hemos comentado los artículos publicados en volúmenes colectivos ya que posteriormente iban siendo recogidos en sus recopilaciones de ensayos, en los cuales sí nos hemos detenido, así *La razón estética* y *Contra el arte y otras imposturas*. Sin embargo, en el caso de estos dos, al ser de publicación reciente

aún no han sido incluidos en ningún recopilatorio específico de Maillard, por lo que hemos considerado necesaria su mención particular, dada además la importancia que estimamos poseen dentro de su obra y la reiteración con la que nos referimos a ellos en nuestro trabajo.

"La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?" tienen muchas ideas en común y aún más, algunos fragmentos que comparten casi literales. En ambos Maillard parte de la situación de nuestro presente social, económico y político, la crisis social, humanitaria y ética producida por el capitalismo postindustrial, frente a la cual propone otra ética, otra forma de estar, con su afán siempre de construir un saber concreto. Hay que decir que en ambos casos se tratan de textos que insertaríamos dentro del ámbito de la filosofía ética o de la antropología política, pero en su resolución Maillard nos vuelve a remitir a la estética como ética, con su propuesta de construir un mirar estético que es una mirada responsable, involucrada, que cuida al otro, que crea comunidad (Maillard, 2013a: 194), esto es, el "mirar que da" de *Diarios indios* tal y como describimos en nuestro trabajo en el capítulo "He de responder". Estos dos artículos evidencian el compromiso político de nuestra autora, situada frente a ese muro al que llega en *Bélgica*, y que no se opone a su teoría del conocimiento sino que es consecuencia de ésta, de su lucidez, de su asedio a las inercias de la conciencia.

"La indignación" forma parte del libro colectivo *Indignación y rebeldía*, una recopilación de artículos de diversos pensadores actuales con un tema en común: el movimiento ciudadano del 15M. En su artículo Maillard sorprende señalando que el problema de la indignación española es que sólo nos indignamos de acuerdo con aquello que nos concierne, es decir, aquello que marca la ética de la semejanza, lo cual al final no es más que seguir perpetrando la estructura del capitalismo, la misma que ha producido nuestra indignación. Por ello, Maillard, en el intento de ir más allá de una cuestión de devolución o retribución, sin infravalorar las consecuencias concretas de la crisis en tantos millones de personas de nuestro país, propone la ética de la diferencia, la cual supondría una transformación radical de la sociedad, no sencillamente una salida de la crisis ni una respuesta a la indignación ciudadana, sino la constitución de otro modo de ser que anula los principios del capitalismo, su consumismo, su individualismo, la globalización. Y esta ética de la diferencia se basa en una comunidad de lo que nos hace irreductibles y a la vez compartimos, esto es, la muerte. Como sostenemos y desarrollamos en nuestro trabajo, de esta comunidad de la muerte va a arrancar en Maillard su constitución de una poesía que diga el hambre, que diga la

herida y el dolor, que diga nuestra diferencia en común. Porque la poesía del hambre no va a ser tema de la ética de la diferencia sino precisamente su realización, la que en su carencia del decir haga esa diferencia, haga esa muerte.

En el artículo "¿Es posible un mundo sin violencia?", incluido en el libro *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*, Maillard reflexiona en términos muy similares a los expuestos en "La indignación" sobre la violencia de Occidente ejercida en su colonización llamada globalización de la que somos partícipes cada uno. Y no sólo la violencia ejercida sobre otros pueblos, sino también sobre otras especies, sobre los animales. El animal en Maillard ha estado presente desde el principio de su obra: los animales que habitan en el bosque de *Hainuwele*, el perro canela que olisquea el cuerpo del hombre atropellado en *Matar a Platón*, el gato Ratón que mira a Maillard en el duelo de *Husos*, o la lentitud de los búfalos sumergiéndose en el Ganges que se nos describe en *Diarios indios*. Pero en el último tramo de su obra cobran una presencia mayor, pues son para Maillard la alteridad irreductible, el sujeto de la alteridad, son Cual, y su obra se constituye ya no hacia el tú amoroso de los primeros libros sino en la impersonalidad del animal. Esto no significa que no haya un compromiso concreto con el animal, todo lo contrario, en Maillard siempre hay un compromiso concreto, y así lo vemos en *La tierra prometida* y en estos dos artículos, reiterándose en *Balbucesos* y por inclusión en *La herida en la lengua*, tal y como examinamos en nuestro trabajo.

India (2014)

En 2014 aparece el volumen *India*. Se trata de una recopilación y reedición, también la inclusión de algunos inéditos, de todos los textos que Maillard ha escrito sobre India. Dado que la mayoría de los textos aquí reunidos ya nos hemos referido a ellos, situándolos en el momento de su publicación original, así *Diarios indios* o *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, no nos detendremos en este volumen, aunque sí creemos importante señalar dos aspectos. El primero es la aportación que esta publicación supone en el ámbito de los estudios sobre India en nuestro país, sobre todo en lo relativo al campo de la estética. Y el segundo lo significativo de que en el volumen convivan tanto los ensayos como los textos poéticos y los diarios, lo cual consideramos podríamos extender a toda la obra de nuestra autora. No sólo porque en sus textos poéticos y ensayísticos podemos apreciar la aplicación de lo que analiza y propone en

sus ensayos, como hemos visto sucede entre *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* y *Diarios indios*; sino también por el hecho de que en sus diarios y textos poéticos Maillard sigue trazando su pensamiento. Así, su teoría del conocimiento se expresa más que en sus ensayos en sus diarios, e igualmente su propuesta de una mirada estética es planteada en sus cuadernos.

La baba del caracol (2014)

También en el año 2014 se publica *La baba del caracol*, una recopilación de textos sobre poesía. A pesar de que la mayoría de los ensayos reunidos ya habían sido publicados entre 2008 y 2009, la aparición de este libro es un episodio relevante en la trayectoria de la autora, pues un año antes de su más reciente poemario *La herida en la lengua* (2015), la recuperación de estos artículos explicita y confirma la importancia del animal en su obra actual. En realidad, como hemos dicho e igualmente lo indicara Virginia Trueba, “El animal es uno de los grandes temas de Maillard desde el principio” (Trueba, 2015: 22). Sin embargo en sus últimos libros no es solo uno de sus temas principales: más allá de un motivo recurrente, es fundamental para la elaboración de un lenguaje que expresa la ética de la diferencia y de la compasión de Maillard.

El primero y más importante de los artículos que conforma el libro "En la traza. Pequeña zoología poética" es una conferencia sobre la creación poética impartida en 2008 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, siendo publicada el mismo año por el propio Centro. En el 2014, Maillard recupera la conferencia para *La baba del caracol*. Ante la pregunta sobre la creación poética, Maillard plantea distintas concepciones de la poesía atribuyéndole a cada una un animal. Quizá nos resulte extraño, dentro de la reflexión estética, este bestiario. Es posible que no nos parezca muy “teórico” ni “científico”. Sin embargo, puede que éste fuera precisamente el objetivo: pensar la poesía no a través de conceptos o abstracciones sino desde la concreción y singularidad del animal. El animal sería, tal y como también entendieron algunos pensadores de la diferencia como Jacques Derrida (2008) y Hélène Cixous (2004), una forma de “matar a Platón”, de desactivar la metafísica. Entre los animales a través de los cuales Maillard piensa la poesía, destacamos el caracol, cuya concepción poética se aproxima a la poesía fenomenológica.

Fijémonos que en “En la traza”, Maillard no da una sólo definición de poesía, sino que nos presenta tres modelos de creación asociando a cada uno de ellos un animal: el

modelo de descubrimiento o del cangrejo ermitaño; el modelo de construcción o de la araña; y un tercer modelo que podríamos llamar fenomenológico pero al que Maillard prefiere no dar nombre aunque sin dejar de atribuirle un animal: el caracol. Por tanto, no atribuye sólo el animal a la –reconocida por nosotros– poética fenomenológica, la que podríamos decir que es su poética y que de hecho es la que da título al libro, sino que de manera general piensa animalmente todas las poéticas, y esto con una finalidad podríamos decir ética, que es la relativización de todos los modelos, sus conversiones de teorías a prácticas, de ideas a cuerpos. En el apartado “el augur y la araña” (Maillard, 2014: 21), Maillard nos describe lo que llama el “modelo poético constructivo”, esto es, la poesía entendida como el trazado de las relaciones, el ensamblaje de las partes. No hay, en principio, ningún animal a la vista –el modelo poético constructivo ha sido tradicionalmente representado con la figura del poeta hacedor o arquitecto, ese *yo* de la modernidad contra el que se erige la obra de Maillard. Sin embargo, hacia el final del apartado, Maillard decide otorgarle a este modelo un animal: la araña. Y al hacerlo algo ha cambiado:

El universo como tela mejor que como construcción. La madre araña en vez del demiurgo arquitecto. Lo prefiero. Feminizar el tópico: en vez de la *producción* del demiurgo, la *subsistencia* del insecto. El demiurgo produce, ofrece y pide cuentas; es la ideología del capitalismo. La araña segrega y reabsorbe; es la economía de subsistencia (2014: 31).

La feminización pero también la animalización del tópico transforma al propio modelo poético que pasa de “ideología del capitalismo” a “economía de subsistencia”, esto es, como hemos dicho, de teoría a práctica, de concepto a gesto. El poeta-araña no es, sino que está, a diferencia del poeta-arquitecto. Lo que Maillard nos indica es que el problema de una u otra poética no es la poética en sí misma, sino su fosilización. Maillard no rechaza una poética porque sea falsa, sino por su conversión en dogma. De hecho, no hay ninguna falsa, si acaso las hay más adecuadas al tiempo presente, a las necesidades actuales, que atiendan mejor que otras a nuestro estar en el mundo, a nuestra vida concreta, pero que en otras circunstancias podrían ser inadecuadas. Por ello, cuando otorga un animal a una poética se vuelve habitable, acto y no abstracción, porque el animal nunca será una idea sino un organismo sobre el mundo, un estar, una supervivencia, la vida concreta del animal. Con la araña, el modelo constructivo deja de

ser una verdad y se convierte en una estrategia de vida. La diferencia entre la verdad y la estrategia, entre el ser y el estar, es que mientras ésta limita nuestra vida, aquella la hace posible, tal y como la propia Maillard señala y hemos visto en el prólogo de *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 10).

Lo que percibimos en el ensayo es que más importante que la concepción poética en sí misma es su animalización, que sea no una idea sino un cuerpo mortal, expuesto, esto es, tangible, vivo, concreto, con toda su fragilidad y ahí. En definitiva, que la poética se animalice. Si bien es cierto que la propia práctica literaria de Maillard se aproxima mayoritariamente a la descrita por ella como modelo de creación del caracol, y de hecho ella misma señala a ésta como la poesía necesaria en nuestros tiempos (Maillard, 2014b: 39), no se trata de hacer una poética más verdadera que otra, sino de que aquella que utilicemos se adecue a nuestra vida, que sea una estrategia de vida, bastón y no muro. Puede que en el futuro otro pensamiento sobre la poesía nos sea necesario, sustituyendo al anterior otro animal. O ni siquiera otro animal porque éste, en tanto devenir, “dirección”, sabrá adecuarse a los nuevos tiempos, adaptarse al medio —el animal será siempre otro animal.

El segundo artículo que compone *La baba del caracol* es "El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento". En él Maillard reflexiona sobre la distinción entre filosofía y poesía, esa ambivalencia que caracterizara su primera etapa como autora y que aquí es desmontada como tal ambivalencia y planteada como problema lingüístico (Maillard, 2014b: 45). Pero lo más relevante de este texto es que frente a estas dos formas discursivas Maillard va a proponer el afuera, la constitución de un lenguaje del afuera que es el lenguaje de los acontecimientos, donde se sitúa la posibilidad imposible del encuentro con el otro (ibid., p. 59), aspecto que desarrollamos en los dos primeros capítulos de nuestro trabajo. Y una poética de los acontecimientos de la que es ejemplo el haiku, forma poética que analiza en los dos siguientes ensayos del libro: "Michaux-Santôka. A trazos" y "Orinar en la nieve".

El último texto de *La baba del caracol* es "En un principio era el hambre" que proviene de las últimas páginas de "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen sobre filosofía y poesía" incluido en *Contra el arte y otras imposturas* y que es un artículo fundamental para comprender el pensamiento de nuestra autora. En estas páginas finales es donde Maillard formula, tras haber analizado y desmontado discursivamente la metafísica, cuál puede ser hoy la poesía necesaria, posible, y la respuesta es la poesía del hambre, esto es, aquella que expresa la ética de la

diferencia. Estas páginas son conclusión y entrega del pensamiento estético-ético de Maillard, y así las analizamos en el último capítulo de nuestro trabajo. Sólo mencionar ahora el hecho significativo de que la antología poética de nuestra autora que aparece en 2015 se titule precisamente *En un principio era el hambre*, y que las páginas que "a modo de poética" se incluyen en esta antología sean estas mismas con las que concluye *La baba del caracol*.

La herida en la lengua (2015)

Consideramos que *La herida en la lengua* es expresión poética de los dos artículos de 2013 "La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?", es decir, *La herida en la lengua* es la ética de la diferencia, no su expresión sino, insistimos, su efectucción. Tras haber llegado a ese despojamiento lingüístico extremo de *Hilos*, donde nacía Cual y se "volvía" a las palabras, el nuevo poemario de Maillard, *La herida en la lengua*, prosigue desde el muro ante el que Cual deambulaba, que es el muro de *Bélgica*. El título nos remite a esa herida que "nos precede" vislumbrada en la *mise en abyme* de *Matar a Platón* (2004: 63), el cuerpo frágil y expuesto entre cuerpos frágiles y expuestos que es comunidad de la muerte, de la extrañeza de la muerte. Y esto es lo que constituye el poemario.

El libro cuenta con las ilustraciones de David Escalona, con el cual había realizado Maillard la instalación "Donde mueren los pájaros" en la que los poemas de nuestra autora acompañaban los cuadros y esculturas de Escalona. La instalación fue presentada en Málaga en la Galería Isabel Hurley y expuesta entre el 6 y el 30 de junio de 2014. La prolongación o el doble de ésta es *La herida en la lengua*. De la misma forma que los textos de Maillard se han acostumbrado a desplazarse entre libros, de la prosa al verso o del verso a la prosa, lo hacen en este caso de la galería al libro. Cabe señalar por otro lado que no es la primera vez que los textos de Maillard se entrecruzan con ilustraciones. Así en *Hilos* tenía un papel importante la ilustración final de Joaquín Ivars, como señala Tort en su trabajo (2014: 74). Y en *La tierra prometida*, la edición del poema-conjuro, de la palabra-aquí, se efectúa también en los dibujos de Joan Cruspínera que conforma la edición. En el caso concreto de *La herida en la lengua*, los dibujos de Escalona, acentúan sobre todo la construcción de los "Sidermitas", esas criaturas del hambre que aparecen en el poemario.

El libro se compone de tres bloques: "La herida en la lengua", "Sidermitas" y "Balbuces". El primero de ellos, el propiamente titulado "La herida en la lengua", está seccionada a su vez en ocho partes: "Adherencias", "Desprendimientos", "Polvo de avispas", "La cereza", "La aguja / merodeos", "Morderse la lengua" y "El desgarró".

En los primeros poemas del libro, los de la sección "Adherencias", Maillard sigue en la observación de la conciencia, en su teoría del conocimiento, muy próxima a *Hilos*. Predomina por tanto la continuación de ese lenguaje gramatical, posición, corporal, que percibimos en *Hilos*, aunque incorporando algunos recursos para la constitución de una espacialidad del texto y una desactivación del mecanismo de la conciencia/lenguaje. Así, la inclusión de signos gráficos como la barra espaciadora, los guiones, los paréntesis y una mayor y significativa presencia de los espacios en blanco, construyen esta teoría del conocimiento, como vemos en el capítulo de nuestro trabajo "En el punto de mira".

También encontramos en este primer bloque "Polvo de avispas", poemas concretos, caracterizados por su sencillez, próximos al haiku que buscan la resonancia, el "aquí". Igualmente, el poema "La cereza", que es, como indica Maillard, una "Canción de cuna", otro ejemplo de poesía concreta, elemental, física, cuyo carácter oral y *ritornello* hacen presente, inserción en el mundo. Y en estas composiciones, tanto en "Polvo de avispas" como "La cereza", lo que Maillard expresa, desde ese aquí, desde ese in-mundo, es la extrañeza de ser cuerpo que es la extrañeza de la muerte –"Qué extraño es todo esto / realmente, qué extraño" (Maillard, 2015c: 55)–, lo cual abre el diálogo de la herida en la lengua, de la lengua mordida, para la poesía del hambre, para los balbuces finales.

"Morderse la lengua" es una de las secciones que componen esta primera parte de *La herida en la lengua*. Está formada por dos poemas en tercera persona referidos a dos personajes, Ludovico y Hadewijch, dos escribas que llegan al límite del lenguaje, lo indescifrable, una gota de sangre en la página, una marca del cuerpo que emborróna el texto, que impide la consecución de la lectura y que obligan a detenerse ahí pero en cuya detención se establece el diálogo. Primero el vacío de Ludovico, la palabra que no entiende pero que en su no comprensión es habitado por su cuerpo: "Trata / de entender. / No entiende. Se / lleva la pluma a la boca. / Saca la lengua. / Varias gotas de sangre caen / sobre el pergamino." (2015c: 83). Luego Hadewijch que encuentra esa gota de sangre, y esa marca física en el texto va a ser la que precisamente le permita descifrar la palabra que no comprendía Ludovico; comprende la no-comprensión de Ludovico a

través de la vivencia en común del dolor, de ser cuerpo en el instante: "Siente un / dolor intenso –y el odio– / abrirse / paso / en su vientre. / [...] Acerca / la pluma al pergamino / y roja es ahora / muy roja / la tinta con la que escribe / –intuyendo el texto– / la palabra *aeternus*" (Maillard, 2015c: 86). En nuestro trabajo, regresamos reiteradamente a este momento del libro que relacionamos con la revelación de la palabra en su carencia, el lenguaje de la carencia, como veremos en el capítulo "El afuera" al comparar a Maillard con la novelista brasileña Clarice Lispector. Consideramos por tantos estos dos poemas como el único diálogo posible que es el diálogo de lo imposible, la única interpretación que es la interpretación de la carencia, de lo que falta, de un cuerpo concreto, en el instante, porque la comunicación que se establece entre Ludovico y Hadewijch es la de esa herida en común, y lo que escribe Hadewijch es la poesía del hambre. Así, tras "Morderse la lengua", los poemas de "El desgarró" hacen referencia a la herida que deja su impronta en el lenguaje a través de su vacío, como en el texto "Hasta que de repente un eco" en el que se descubre "en sí / la herida que es de otro / y le arde" (Maillard, 2015c: 101).

Nada más llegar a "Sidermitas" la pregunta surge de inmediato: ¿qué es "sidermitas"? Y lo que descubrimos es que no es qué sino quién. Pero quizá no descubrimos mucho más que esto. Similares a los meidosems de Michaux,⁶ seres ambiguos, impersonales, apenas unos rasgos físicos, unas sensaciones, pero sobre todo una muerte, un dolor, un hambre: "y en la boca-túnel / la herida" (Maillard, 2015c: 107). No podemos sino pensar en Cual. Pero las diferencias con éste son palpables. Expone Nieto en su trabajo que los sidermitas representan una ambigüedad mayor que los poemas de Cual (Nieto, 2015b: 208). No sabemos si son humanos, si son víctimas o verdugos, si dan muerte o reciben, si causan herida o la producen, y precisamente de ello se trata: no sabemos, ese "no saber cargado de compasión" de "En un principio era el hambre" (Maillard, 2014b: 114). Alteridad irreductible: el absolutamente otro del que no podemos ni siquiera decir, como Lévinas no podía decir de los animales, si acaso tienen rostro (Lévinas, cit. por Derrida, 2008: 125), pero precisamente por ello, por ese

⁶ Nos referimos a esos personajes de Michaux que forman y recorren su libro *Retrato de los meidosems* cuya edición, traducción y propuesta de lectura en español fue realizada por Chantal Maillard para la editorial Pre-textos (Maillard, 2008b: 177-206). Las semejanzas de estas criaturas con los sidermitas son diversas, no sólo por su ductilidad, por su ambigüedad, sino por las vendas que comparten y sobre todo por el dolor, por su hueco, por lo que falta conformando: "Con todo lo que lleva cosido es con lo que descose y vuelve a coser, con su carencia es con lo que posee, con lo que agarra" (Michaux, 2008: 113)

no poder, no saber, la alteridad, esa diferencia absoluta donde compartiendo el hambre, el ser aquí, el ser para la muerte, y este hambre es lo que se nos describe en los poemas de "Sidermitas".

Lanzados por su hambre a ser víctimas y verdugos, los sidermitas están sometidos al cerco, a la ética de la semejanza donde "No dictaban las reglas / un dios ni un hombre sabio sino / una simple alambrada" (Maillard, 2015c: 129); pero ellos también poseen la venda, ellos también cercan, porque oprimidos en la venda que los otros le impusieron tampoco pueden ver más allá de ella, y se preguntan, cuando aprietan el gatillo, cuando dan el hambre, "¿Por qué gritaba aquella gente? / ¿Por qué ese alboroto / de piernas y de sangre?" (ibid., p. 117). No podemos sino recordar unos versos antiguos de Maillard: "Nadie es inocente. Todos lo somos sin embargo" (Maillard, 2001c: 14) que nos remite igualmente al "Yo no soy inocente, ¿lo es usted?" (Maillard, 2004: 67). Porque como pasaba en *Matar a Platón*, la venda es hasta que se llega el "oscuro principio / de la llaga" (Maillard, 2015c: 139), hasta que se descubre que la herida nos precede. Por tanto, consideramos que los sidermitas son el cuerpo lanzado de la ética de la semejanza a la ética de la diferencia por la vivencia de la muerte, del dolor, que los va a constituir cuerpo, que los va a hacer testigo, y así en la sección "Sidermitas" encontramos ese importante poema que comentamos en el último capítulo de nuestro trabajo:

Escucha. Pon atención
y escucha
el golpe del martillo

nunca
la misma
nota
en la piedra que estalla.

Deshaz el nudo arranca
la venda de tus dedos.

Sé testigo.
Canta. Si vuelves a cantar
tal vez

o tal vez no
(Maillard, 2015c: 127)

"Baluceos" va a ser la poesía de ese testigo, como exponemos en el último capítulo de nuestro trabajo. Un poema político para convocar, como en *La tierra prometida*, a aquellos que fueron silenciados por la ética de la semejanza, los pueblos reducidos a números, los animales masacrados. Maillard construye un poema donde se desplaza del verso a la prosa, del ensayo a la palabra gramatical, para ser esa anciana que resta sobre la superficie, la anciana que sobre-vive, atendiendo al imperativo de los otros, del otro irreductible, con la convicción de ese "He de responder" (2014b:9), de ese "Sé testigo" (2015c: 127). Es importante el hecho de que en el poemario Maillard dialoga con aquellos poetas y autores que también balucearon ante la extrañeza, ante la violencia de la semejanza, así Celan, así Nietzsche, así Hölderlin, una tradición de la poesía del hambre, de la poesía necesaria, un diálogo.

La mujer de pie (2015)

Pocos meses después de su último poemario se publicó el último –al menos hasta la fecha– de los diarios de Maillard, *La mujer de pie*. Nuevamente encontramos el desdoblamiento: el traslado en prosa de algunos fragmentos de *La herida en la lengua*, fiel a su situarse en el "sólo mientras se escribe", en el cuerpo siendo.

El cuaderno se divide en tres bloques, llamados sencillamente "Libro I", "Libro II" y "Libro III". Siguiendo la teoría de Nieto, estos nombres aumentan la sensación de estar ante un tríptico: variaciones de una misma escena. Y la escena de la que cada libro son variaciones es la de unas manos que aprietan unos fragmentos de celulosa. Porque a pesar de las diferencias de lenguaje que encontramos en cada una de las tres partes que conforman *La mujer de pie*, se reitera en ellos esta misma imagen, cuyo sentido se nos explica en las primeras páginas del "Libro I": los fragmentos de celulosa es lo que Maillard descubre en las manos cerradas tanto de su madre como de su abuela nada más morir (Maillard, 2015d: 13). Las dos mujeres que, como nos señala Maillard, nada tenían en común, habían finalmente compartido ese mismo gesto. Y ese gesto es el cuerpo expuesto para la muerte, la muerte de cada cual pero que todos en común. La insistencia de esta imagen de Maillard en el libro es significativa, como desarrollamos

más minuciosamente en el capítulo "He de responder", pues nos sitúa una vez más en la poesía del hambre, la experiencia común de la muerte como el acontecimiento de todos los acontecimientos. Si indagamos en la imagen en sí misma es también significativo que sean fragmentos de celulosa, esto es, fragmentos de papel como fragmentos de discurso, como balbuceo,

Consideramos que *La mujer de pie* es la continuación del fracaso de *Bélgica*, es decir, de la posibilidad de *Bélgica*, el muro del cementerio donde en-común. El cuaderno nos relata a aquella que se detiene ante el muro para la atención al otro, en la extrañeza del otro, su madre, su abuela, su hijo; pero también la extrañeza de sí, de ser un cuerpo frágil. El viaje en *La mujer de pie* es el cuerpo expuesto en el afuera, su transformación y exposición continua, el viaje de estar siendo, de ser en devenir, de la muerte. De este modo, Maillard es "la mujer de pie", de la misma forma que Cual queda de pie, perplejo, sosteniendo la vestimenta (Maillard, 2007: 151). Tampoco hemos de pensar exclusivamente en la mujer de pie como una metáfora: de la misma forma que con los papeles de celulosa, Maillard nos habla desde la absoluta concreción que la caracteriza, y en este caso la mujer de pie remite a su propia experiencia del dolor: las secuelas de una enfermedad que le impiden estar sentada durante largo tiempo (Maillard, 2015d: 32).

En el "Libro I" encontramos los capítulos del cuaderno que podríamos llamar más personales: el relato de la muerte de aquellos que junto a sí y, sobre todo, su cuerpo tras esta muerte, la vivencia concreta de la ausencia –recordemos el prólogo de la reedición de *Poemas a mi muerte*. En esta extrañeza, en este ser testigo, Maillard se sitúa a la escucha, se nos describe en su vejez, en su afuera, en su ser cuerpo que es la experiencia intransferible del dolor, su límite. La primera parte del "Libro I" se titula "Oír en el límite" lo cual nos retorna al merodeo de los muros de Cual. Por otro lado, en este "Libro I" también encontramos fragmentos donde Maillard sigue con su indagación de la conciencia, con su teoría del conocimiento, pero estos son del mismo modo su situarse a oír el límite, su estar en el afuera, frente al muro, así los llamados "La tendencia del ojo" (ibid., p. 131) o "El espesor de la ceguera" (ibid., p. 147)

La segunda parte del diario, el "Libro II", podríamos decir que es la sección ensayística o teórica. En ella Maillard realiza la crítica a Occidente, a la metafísica, así en "Ego-centrismo. Apuntes para una historia de Occidente" (2015d: 209). Frente a este "ego-centrismo" Maillard propone el destello, otra lógica posible, el cuerpo (ibid., p. 237). No pretender la unidad, la definición completa, sino situarse en el estar siendo, en

el "sólo mientras se escribe" que exponemos en el capítulo segundo de nuestro trabajo. El "Libro II" por tanto es en cierto modo una continuación de sus ensayos como pudiera ser *La razón estética* o *Contra el arte y otras imposturas*, aunque aquí, en vez del artículo, Maillard opta, coherentemente, por la expresión de su pensamiento teórico mediante destellos –aunque esto ya lo viéramos en anteriores diarios, así algunas de las notas al margen de *Husos*. De hecho cabe destacar que incluso los libros teóricos de Maillard nunca se proyectaron como libro, pues siempre son recopilaciones de artículos y conferencias, esto es, pensamiento sin órganos, trabajos concretos, consecuente con sus ideas. En cuanto a la tercera parte del "Libro II" titulada "Pequeños ensayos logofágicos" presenciamos el uso del sentido del humor en nuestra autora, a la manera del sabio oriental, aplicando la reducción lingüística al pensamiento occidental, combatiendo lo que considera juego lingüístico con otro juego lingüístico.

El "Libro III" con el que acaba *La mujer de pie* está compuesto por veintiséis "Escenas" más el capítulo "[]". Las escenas son el retrato, y más que el retrato el registro, de ella, de la mujer de pie, efectuado desde la tercera persona, casi como una cámara cinematográfica. No podemos sino evocar el teatro o la *nouveau roman* en los que encontramos puntos en común con nuestra autora no sólo en esta sección de *La mujer de pie* sino también en otros momentos de su obra –aunque sea más explícito que nunca en este "Libro III". Desde el dolor de la primera parte, en la experiencia del dolor, Maillard se ha convertido en ella que es el yo-cuerpo, el yo superpuesto al ella, la vida en el afuera, como trazamos en el capítulo cuarto de nuestro trabajo. El relato objetivo de los gestos que realiza la mujer de pie nos recuerda al objetivismo de *Matar a Platón*, y de hecho, igual que sucedía en el poemario, la radicalidad del relato exterior, del "verso que describe fríamente aquello que acontece" (Maillard, 2004:19), acaba generando la *mise en abyme*, ruptura de la cuarta pared. Pero en este afuera, en esta *mise en abyme* lo que descubre es, como dijimos, no que todo es lenguaje, sino aquello que nos antecede, la muerte, la herida, los fragmentos de celulosa en las manos. Es entonces cuando la mujer de pie nos mira, cuando se inicia el diálogo.

La mujer de pie advierte en sus manos cerradas un esfuerzo de los dedos por mantenerse prietos. Cierta rigidez acompañando. Dice soltar. Lo dice o, más bien, lo piensa. Piensa soltar. Siente los dedos poco a poco reduciendo la tensión. Hasta que, sorprendida, descubre que ocultaban diminutos fragmentos de papel en los que, con un hilo de tinta, se trazaron signos que ahora le resultan imprecisos y extraños. Busca una

mesa. No la encuentra. Se dirige hacia la ventana. Dispone los fragmentos en el alfeizar. Trata de recomponer el texto. Se cansa. Vuelve al centro del escenario. Siente los labios extraordinariamente secos. Nos mira (Maillard, 2015d: 305).

La mirada de la mujer de pie dirigida a nosotros entronca con las reiteradas menciones de Maillard al lector que encontramos desde *Matar a Platón* y que tienen que ver con su afán por situarse ante el otro como otro, por construir un lenguaje que no cerque sino que abra, que aloje, la palabra como el dios desconocido al que se refiere en *La mujer de pie*: "una fórmula construida con mucha inteligencia para que cualquiera que no viese representado a sus dios en ninguno de los templos del camino pudiese identificarlo con el dios desconocido y encontrar allí su templo" (Maillard, 2014d: 249). Así, entre la "Escena VII" y la "Escena VIII", se intercala el episodio titulado "[]", y el espacio en blanco es significativo, el hueco indescifrable de Hadewijch, la página en blanco ante la que finalmente Cual, el lugar dejado para el dios desconocido. En este episodio Maillard reflexiona sobre los márgenes del discurso y la honestidad, señalando que la metadiscursividad es para explicitar el lugar desde el que se habla y dar al otro la posibilidad de encontrarnos, de preguntarnos, de decirnos, como desarrollamos en el primer capítulo de nuestro trabajo. Pero también es necesario para dar el lugar donde el otro pueda cobijarse en nuestro discurso, y eso es lo que hace la mujer de pie cuando constituyéndose cuerpo, esto es, descubriendo la imposibilidad de reconstruir el texto, finalmente nos mira:

En el texto los márgenes son al espacio lo que los intervalos al tiempo. Márgenes en blanco en la página: respiraderos del texto. Para los encuentros, la complicidad. Intervalos: bisagras para las conjunciones, para la compañía. Tiempo necesario para que usted pueda efectuar los enlaces de su propio territorio (Maillard, 2015d: 297).

Significativo y fundamental fragmento en el que Maillard evidencia su finalidad estética y ética. Pensemos en todos los espacios en blanco de su obra, pero también en los sintagmas abiertos, en las palabras gramaticales resultantes de su teoría del conocimiento, palabras como "aquí", "aún", "abajo", palabras-cuerpo para habitar el instante y en las que cada uno podrá insertarse, dar su sentido, dar su cuerpo. La obra de Maillard se constituye como construcción de alteridad, de diálogo, de comunidad, a través de lo imposible del lenguaje, de lo que Ludovico no entiende y que Hadewijch

intuye. Esto, estimamos, es la literatura, la poesía necesaria, la única poesía, y esto es lo que intentaremos explicar en nuestro trabajo. Que Maillard diga, como dijera en "Escribir" cuando se pregunta si esto es literatura que "hay demasiado dolor / en el pozo de este cuerpo / para que me resulte importante / una cuestión de este tipo" no lo niega sino que lo confirma.

Conclusiones

Como ya se ha dicho, hemos realizado este capítulo previo a nuestra tesis con el objeto en primer lugar de ofrecer un recorrido cronológico de la obra de Maillard atendiendo a nuestro tema de investigación, y en segundo lugar como capítulo introductorio para que el lector de la presente tesis pueda insertar cronológicamente cada uno de los títulos que vamos a nombrar en nuestro trabajo. Como dijimos, consideramos que en Maillard hay una confluencia entre el aprendizaje, el desarrollo progresivo de su obra y un eje evolutivo, con una simultaneidad, una escritura en presente donde los temas no desaparecen ni son superados sino si acaso continuamente reactualizados, devueltos. Por ello nos parece que la interpretación de su obra requiere una atención en ambos sentidos, y es lo que hemos querido ofrecer en nuestro trabajo añadiendo estos prolegómenos a los cinco capítulos en los que a continuación se desarrollan más minuciosamente los temas o contenidos que hemos mencionado en estas páginas.

CAPÍTULO I.

FILOSOFÍA Y POESÍA

Introducción

Las semblanzas biográficas de nuestra autora tienden a señalar su doble condición de filósofa y poeta. Sin embargo, la relación entre filosofía y poesía posee una complejidad que trasciende la de dos oficios. Porque filosofía y poesía es una dicotomía que ha atravesado nuestro pensamiento occidental y que remite a la tensión entre la realidad y la ficción, entre un supuesto original y la copia. Por tanto, hablar de filosofía y poesía en Maillard no es únicamente hablar de dos formas discursivas, sino de una problemática que va a ocupar un lugar fundamental en toda su obra y que creemos tiene mucho que ver con la construcción de su razón estética, primer paso de la articulación entre estética y ética.

Nuestro objetivo en este capítulo es analizar el sentido de la dicotomía entre filosofía y literatura en la historia de Occidente, para luego valorar cómo se traza de manera particular en Maillard, desde sus inicios hasta su obra de madurez, esto es, desde su influencia y relación con Zambrano hasta la crítica a la misma. A partir de aquí queremos determinar si cabe hablar de superación o anulación de la filosofía y/o poesía en su obra y qué lugar ocupa esta supuesta superación o anulación en la constitución de su pensamiento propio, dirigiéndonos hacia la ética de la diferencia. Dividiremos para ello el capítulo en cuatro partes. En la primera, "La unidad fracturada", nos detendremos en la primera Maillard, donde la dicotomía entre filosofía y literatura era vivida como una fractura existencial, e indagaremos en las causas de tal experiencia rastreando en el papel que la dicotomía filosofía/literatura ha jugado en Occidente y más concretamente en la modernidad. En la segunda sección, "El doble", veremos que el cuestionamiento de la dicotomía entre filosofía y poesía desencadena finalmente un cuestionamiento de todas las formas discursivas, lo que nos lleva a un pensamiento del doble del cual deriva la razón estética de nuestra autora, que no es sólo el título de uno de sus libros sino la semilla de su escribir posterior. En "Las marcas del texto" continuaremos con las conclusiones de "El doble" para observar cómo la resolución de que toda forma

discursiva es construcción no es nihilismo sino una conciencia del lenguaje que conlleva la responsabilidad por lo que dice aquel que dice, y la relación de esta implicación lingüística con la escritura de diarios. Finalmente, en "El vacío que todos los cambios sustenta" nos detendremos en un episodio de *Bélgica*, la alegoría entre el filósofo y el poeta, donde Maillard apunta finalmente a la inserción en el afuera, es decir, el lenguaje como forma de habitar el presente y situarse ante el otro como otro, donde se manifiestan las diferencias.

1. La unidad fracturada

El diálogo intelectual de Maillard con Zambrano se inició con su tesis doctoral. La influencia es relevante en su obra posterior aunque quizá la crítica ha exagerado su herencia. Como la propia Maillard declaró en una entrevista, la realización de la tesis doctoral de Zambrano fue un hecho más fortuito que electivo. En nuestra opinión, el pensamiento de María Zambrano en Maillard acaba jugando un papel más de contra-influencia que de influencia, ya que, a través de Zambrano, y como veremos en las siguientes páginas, Maillard efectúa una crítica a la modernidad y a cierta tradición postmoderna que continua a su pesar reproduciendo la lógica de la modernidad. Si Maillard no hubiera estudiado y leído tan minuciosamente a Zambrano como lo hizo, quizá no habría podido llevar a cabo, como deconstrucción de la razón poética, su razón estética, fundamento de su propio pensamiento.

Chantal Maillard se doctoró en filosofía pura en 1987, un año antes de publicar junto con Jesús Aguado el poemario *Semillas para un cuerpo* (1988). Su formación filosófica culminó a la par que iniciaba su práctica poética, dando lugar a una bifurcación lingüística que fue vivida como un conflicto de identidad. De esta manera, en estos primeros textos, se refiere a su práctica filosófica y poética como “una ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9), es decir, como una crisis existencial. Y esta ambivalencia motiva en parte su interés y acercamiento por la obra de María Zambrano, otra autora también marcada por la “ambivalencia” (Maillard, 1992: 10). En *Filosofía y poesía* Zambrano expone su tesis acerca de la escisión entre estas “dos mitades del hombre” (Zambrano, 2001: 13), la “actitud filosófica” y la “actitud poética” (ibid.), una escisión que intenta resolver a través del método de la razón poética y que dio como resultado libros de intensidad lírica, más cercanos en

ocasiones al poema en prosa que a la filosofía, como *Claros del bosque* y *De la aurora*. En sus primeros textos Maillard reprodujo esta tensión zambraniana así como el mismo deseo de conciliar la actitud filosófica y poética. En *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética* (1992) Maillard expone el método de la razón poética de Zambrano, mostrando de manera explícita su implicación en el tema: “Me dejé guiar por el deseo de encontrar, siguiendo los pasos de Zambrano, una solución a este problema que fue tan suyo como lo ha sido mío” (Maillard, 1992: 10). Con posterioridad, debido precisamente a su implicación y a que los resultados de Zambrano le resultaron insuficientes, Maillard se alejó de su autora de investigación por considerar que la razón poética era limitada y continuadora de la modernidad, desarrollando lo que ella llamaría “razón estética” (Maillard, 1998).⁷

La ruptura de Maillard con respecto al pensamiento de Zambrano vino acompañada de una transformación en su planteamiento y experiencia de la “ambivalencia” entre filosofía y literatura. Y una transformación que tiene una importancia fundamental en su obra. Mientras que su primera etapa estuvo marcada temática y formalmente por la ambivalencia, por la vivencia de una escisión entre filosofía y literatura, por la experiencia incompleta; su obra de madurez estará atravesada por una concepción no dicotómica entre filosofía y literatura. Si la ambivalencia entre filosofía y poesía tuvo tanto peso en Maillard, al igual que lo tuvo en Zambrano, fue porque el conflicto entre filosofía y literatura, tal y como veremos, remite al problema del sujeto y su lenguaje que es el problema de la modernidad –y aún más, de la postmodernidad. La dicotomía entre filosofía y literatura no es obviamente un tema exclusivo o novedoso de estas autoras: como Maillard señaló en el artículo “El

⁷ La crítica de Maillard a Zambrano la encontramos expuesta en artículos como “Un llavero oxidado y una flor de azahar en una taza de té. De la razón poética zambraniana a la razón estética”, recogido en el libro *La razón estética* (Maillard, 1998: 139), y también en “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y la poesía”, texto incluido en la selección de *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009). Zambrano fue finalmente más contra-influencia que influencia. Aparte de los textos escritos por la propia Maillard explicando los motivos por los que consideraría insuficiente el pensamiento de Zambrano, los investigadores de la obra de Maillard han dedicado varios artículos a la cuestión. Nuño Aguirre de Cárcer lo analiza en su tesis doctoral (2012: 85 y ss.); y Virginia Trueba (2009a) y Lola Nieto (2015) dedican cada una un artículo al análisis de las diferencias entre la razón estética y la razón poética. En las siguientes páginas intentaremos, para no repetir lo ya dicho por otros investigadores, centrarnos en la cuestión que a nosotros nos interesa aquí: la diatriba entre filosofía y literatura y su peso en ambas pensadoras.

pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”⁸ la reflexión sobre las conexiones entre filosofía y poesía se ha convertido en un lugar común:

La pregunta por la relación entre poesía y pensamiento ha llegado a ser un tópico. El interés que parece haber por esta cuestión, tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la literatura, hace que uno se pregunte por la pertinencia de las dicotomías que inventamos con el fin de hacernos comprensible el mundo, pero que, a la larga, en vez de aclarar complican (Maillard, 2014b: 48).

El fragmento resulta muy revelador en lo que respecta a la evolución de la perspectiva maillardiana sobre la dicotomía entre filosofía y poesía. Si en un primer momento de su obra, en lo que podríamos señalar como su primera etapa, la autora se refirió a la dicotomía entre filosofía y literatura como un conflicto existencial que le afectaba personalmente, esa “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9); en este texto nos encontramos con una perspectiva no sólo más distanciada sino incluso cuestionadora de su pertinencia –su consideración de “tópico” e incluso de falsa dicotomía. Como Maillard sugiere al principio del artículo, entre filosofía y poesía no hay una relación tan opuesta. La prueba de esto serían ciertos géneros híbridos como el poema en prosa o la poesía reflexiva que la propia Maillard ha practicado en su escritura literaria (Maillard, 2014b: 53) –así la poesía reflexiva en *Matar a Platón* y el poema en prosa en algunos fragmentos de sus diarios como los titulados “acabará consiste” de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 202). No sólo Maillard: de igual modo la escritura de Zambrano se acerca a estos discursos cruzados, pues libros como *De la aurora* y *Claros del bosque* poseen un aliento poético. Por ello, por esta existencia de géneros movedizos, el planteamiento dicotómico entre filosofía y poesía parece producir más confusión y conflicto, un empobrecimiento de la realidad, cuando no violencia, que claridad y orden.

Lo más significativo de este fragmento es cómo Maillard ha pasado a referirse ya no sólo a la dicotomía de poesía y pensamiento sino, de manera global, a “las dicotomías que inventamos”, introduciendo con ello la problemática filosofía/poesía

⁸Artículo recogido en la selección de escritos sobre poesía *La baba del caracol* (Maillard, 2014), habiendo sido ya previamente publicado en el año 2009 con el título “Poesía y pensamiento” en *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*. Señalamos este hecho porque consideramos importante la fecha original de publicación del texto.

dentro de la crítica al pensamiento dualista, lo cual llevó a cabo el postestructuralismo en su deconstrucción de la metafísica.

Como hemos dicho, el conflicto entre filosofía y poesía no es ni mucho menos exclusivo ni de Maillard ni de Zambrano. La cuestión se remonta a la Antigua Grecia. En su libro *Filosofía y literatura* Manuel Asensi hizo un recorrido por las interpretaciones que el conflicto ha generado a lo largo de los siglos (Asensi, 1996). Su origen se remonta a Platón, como indica también Maillard en su artículo “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones sobre el origen de la filosofía y poesía” (Maillard, 2009b: 137:157), siendo el postestructuralismo la última vuelta de tuerca del asunto. Como Asensi señala, la oposición entre filosofía y literatura provendría de la oposición entre el “ser” y el “parecer”, o lo que es lo mismo, entre la “realidad” y la “ficción” (Asensi, 1996: 14), donde el “ser” o “realidad” era concebido como lo valioso mientras que el “parecer” era lo superficial y desechable. La crítica a la metafísica que tuvo lugar con Nietzsche y posteriormente con el postestructuralismo le dio la vuelta a esta oposición, desmotando todo el pensamiento dual sobre el que se ha construido Occidente.

La organización dual del mundo realizada por Platón, su distinción entre, por un lado, el mundo de las ideas, donde lo verdadero e inmutable y por tanto lo valioso, y por otro lado el mundo de las formas, el mundo de lo mutable y, por ende, de lo falto de valor y consideración, falto de verdad, desplegaron una serie de dicotomías, de polaridades, que remitirían siempre a esta dualidad ontológica, así verdad/mentira, alma/cuerpo, ser/parecer, original/copia y filosofía/literatura. Pero la distinción entre ser y parecer, entre un mundo de las ideas y un mundo de las formas, no ha existido siempre –es decir, que el pensamiento dicotómico no ha existido siempre. Antes de Platón, para los presocráticos, no habría “ser” sino un estar-siendo (Asensi, 1996: 14), esto es, no una verdad abstracta y desligada, sino procesos, temporalidades. Recordemos así palabras como las de Demócrito: “Nosotros en realidad no conocemos nada verdadero, sino los cambios que se producen según la disposición del cuerpo” (Demócrito, cit. por Bernabé, 2010: 285).

En este fragmento de Demócrito observamos la inexistencia de la dicotomía entre ser y parecer. No hay dicotomía, porque únicamente hay parecer, esto es, cuerpo. Y el cuerpo es su transformación continua en posiciones, intensidades, latidos, regeneraciones celulares, circulaciones de la sangre... En definitiva, que únicamente hay puntos suspensivos, y así lo sugiere Deleuze en “La inmanencia: una vida...”. La

mención que acabamos de hacer de Deleuze no es casual, pues no podemos sino destacar cómo las líneas de Demócrito podrían fácilmente camuflarse entre los textos del filósofo francés. También entre los de Nietzsche o Serres e incluso entre los de Maillard. En *La razón estética* leemos: “La verdadera naturaleza de los seres, la de uno mismo, no puede ser conocida. [...] Todo lo que hay sucede en un instante y ese instante es lo único que hay” (Maillard, 1998: 219). No nos extraña, pues, que Nietzsche o Deleuze, así como otros pensadores de la diferencia, se opusieran a la tradición socrática-platónica. De igual modo, “Matar a Platón” es el título de uno de los libros más emblemáticos de Maillard. Una crítica que sucede a la vez que se consideran a sí mismos herederos de la tradición presocrática. Recordemos la manifiesta admiración de Nietzsche por Heráclito: “esto ya lo sabía Heráclito” (Nietzsche, 2006: 276), sentenciaba en sus *Fragmentos póstumos* al negar el valor de las creencias –y todas las creencias son “ser”.

Platón ha sido en muchas ocasiones el blanco de los ataques de estos pensadores de la diferencia, pensadores entre los que podemos entroncar a Maillard. Sin embargo consideramos que la crítica a la metafísica de estos autores no es consecuencia de la filosofía griega, sino de la modernidad, si bien ésta última sería descendiente de la primera. Una modernidad que se erige con su propia fractura: la problemática de la identidad y la consecuente proliferación de los dobles, la cual remite, como veremos, a la dicotomía original/copia, esto es, ser/parecer y de aquí a filosofía/literatura. Por tanto, consideramos que el problema de la modernidad, la crisis de la modernidad, está enlazada a la dicotomía entre filosofía y literatura. Si el conflicto entre filosofía y literatura se ha convertido, como señalara Maillard, en un “tópico”, se debe al propio tópico de la modernidad y su postmodernidad, esto es, a lo que nosotros mismos *somos*. Lo que queremos, pues, apuntar es que si la discusión entre filosofía y literatura fue en algunos casos no una mera discusión entre dos formas discursivas sino un problema existencial, es por la conexión de ésta con la crisis del sujeto de la modernidad.

En el caso de Maillard, su “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9), esa “ambivalencia” que marcó su primera etapa proviene de este conflicto de identidad que desencadenará el enfrentamiento con el doble y que es finalmente no enfrentamiento sino la inclusión del doble como tema y, aún más, del doble como estructura compositiva y teoría del conocimiento. Este paso del doble como problema al doble como principio constructivo, la superación de la identidad fracturada entre filosofía y literatura, se produce con el paso de una razón moderna a una

conciencia postmoderna, aunque esta última matizada, evaluada y en algunos aspectos criticada (Maillard, 1998: 17). Esta evolución, que marca el paso entre su primera y segunda etapa, podemos percibirlo en su recopilación de ensayos *La razón estética* (1998) donde Maillard rompe con Zambrano, o lo que es lo mismo, con la modernidad. El libro supone la crítica de Maillard a la modernidad, pero también su crítica a la postmodernidad para elaborar, más allá de ésta, una “razón estética” basada justamente en la noción misma de elaboración. Si califica como “tópico” la dicotomía de filosofía y literatura, es porque considera la necesidad de construir más allá de estos, sobre todo la necesidad misma de construir. En este sentido, es muy significativo que el adjetivo elegido sea precisamente “tópico”, que es lo que decimos de una película, de una novela... en definitiva, de un discurso. Maillard, en la aplicación de su razón estética, pasa a evaluar la problemática filosofía/poesía como si de un discurso se tratara. Pero también debemos señalar que si Maillard pudo designar como “tópico” y “obviedades” incluso a lo que afectó y pesó en su vida, “la ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9), es porque consiguió desarrollar una capacidad de observación y análisis que eran autoanálisis y observación de sí, y esto porque se concibió a sí misma no como sujeto, original, sino como doble, o lo que es lo mismo, como lenguaje. De la misma manera que no dudó en terminar calificando de “tópico” la dicotomía entre filosofía y literatura, tampoco vaciló a la hora de señalar como “obviedades” la crisis del sujeto y del lenguaje, tal y como leemos en *La razón estética* (1998: 33), aun cuando estas “obviedades” fundan su propia escritura.

La razón estética, publicado en 1998, es un libro fundamental en lo que respecta a la formulación del pensamiento estético de Maillard. Como concluye Nuño Aguirre de Cárcer, Maillard ya no se limita a comentar la filosofía de otros, sino que nos encontramos ante su propio pensamiento (Aguirre de Cárcer, 2012: 331). No sólo su teoría filosófica: las ideas allí expuestas serán los fundamentos de su práctica estética. Por tanto, la transformación de su pensamiento supuso igualmente el cambio en su poesía, que se construye atendiendo a los principios de su razón estética. En el primer texto de *La razón estética*, el titulado “La razón posmoderna. ¿Pensamiento débil o razón estética?”, encontramos expuesto lo que podemos señalar es la diferencia entre la razón poética y la razón estética. Inicia Maillard el artículo refiriéndose a las “obviedades” de la postmodernidad, con cierto desprendimiento de la misma para, a continuación, referirse concretamente, dentro de esta postmodernidad, al “pensamiento débil” de Vattimo y Rovatti (Maillard, 1998: 17). Maillard considera que este

pensamiento es insuficiente para acabar con la modernidad, esto es, con la fractura ser/parecer que es, hemos visto, filosofía/literatura, y por ello, por esta insuficiencia, nos encontramos enquistados en la repetición de motivos como la crisis del lenguaje o la crisis del sujeto, una repetición que muestra nuestra limitación de ir más allá de la misma noción de crisis (ibid.). Y es insuficiente porque, en opinión de Maillard, los principios de escucha y pasividad del pensamiento de Vattimo y Rovatti, tal y como se presentan formulados por estos autores, perpetúan la dicotomía ser/parecer, ya que siguen sujetos a la idea de una verdad, de una revelación (ibid., p. 20).⁹ En estas primeras páginas, Maillard no cita a Zambrano, pero sí la razón poética –en realidad, ni siquiera hubiera sido necesario para que un lector atento atara los cabos, pues esa escucha a la espera de una revelación que describe y critica Maillard no nos puede sino evocar la actitud de aquel que penetra en el “claro del bosque” (Zambrano, 2011: 21).

Hemos de señalar que no niega Maillard el valor de la escucha, todo lo contrario – como podemos leer en *La razón estética* (Maillard, 1998: 243) y aún más en ensayos posteriores como “En la traza. Pequeña zoología poemática” recogido en *La baba del caracol* (Maillard, 2014b: 39). Igualmente, vemos la importancia que tiene para ella una educación del espectador, una conciencia interpretativa (Maillard, 2009b: 61). Por lo que su crítica a la escucha o a la “razón interpretativa” (Maillard, 1998: 20) lo es únicamente cuando ésta va orientada a la interpretación de “una realidad dada, subyacente” (ibid. p. 146). En opinión de Maillard, no existe tal realidad oculta: el mundo no es efecto de una verdad escondida, sino de una construcción, por lo que no hay más verdad que la de la lógica de la construcción –aunque estas huellas de la construcción hayan sido borradas. Por ello la interpretación debe ir dirigida al análisis de dicha construcción –las relaciones que se establecen, su lógica interna– y no hacia la búsqueda de una verdad. Cuando Maillard expone la necesidad de una escucha se referirá a la escucha que se inserta en el estar siendo, en el “suceder”, en el entretejido

⁹ En realidad, el propio Vattimo y Rovatti expresaron en su “Advertencia preliminar” la necesidad de desactivar la dicotomía ser/parecer. En sus palabras:

La problemática identificación entre ser y pensar, que la hermenéutica toma de Heidegger, no ha de concebirse como un medio para encontrar de nuevo el ser originario y verdadero que la metafísica ha olvidado al transformarse en cientificismo y tecnología, sino como una vía para volver a hallar el ser entendido como huella, como recuerdo: un ser consumido y debilitado... y sólo por ello digno de atención” (Vattimo y Rovatti, 1998a: 15).

Sin embargo, para Maillard, el ser debilitado no deja de ser un ser, no deja de funcionar en la dicotomía, ahora heideggeriana, autenticidad/inautenticidad (Maillard, 1998: 146).

del mundo pero *en* el mundo –un “desplazamiento en superficie” (ibid., p. 23). En posteriores ensayos Maillard seguirá desarrollando el concepto de “suceder” ligado a la “escucha” (Maillard, 2014b: 39) y próximo a esas posiciones del cuerpo que indica Demócrito, como leemos en *La razón estética*: “que los seres suceden significa que advienen construyéndose en las múltiples trayectorias que convergen en los núcleos” (Maillard, 1998: 22). *La razón estética* consiste por tanto en la elaboración de un sujeto que despliega, en primer lugar, un conocimiento de la realidad, una hermenéutica de la realidad, pero de la realidad en tanto construcción, con el fin de, efectuado este conocimiento, este análisis, poder disponer los materiales de tal forma que puedan producirse otras organizaciones de mundo más adecuadas a las necesidades de nuestro presente (Maillard, 1998: 21).¹⁰

De este modo la modernidad de Zambrano, la de la primera Maillard o la del pensamiento débil es la de quien, a pesar de erigir una crítica de la modernidad, sigue reproduciendo su lógica,¹¹ sigue atada, como hemos dicho, a la idea de “una realidad dada, subyacente”. Así lo expone la propia Maillard en *La razón estética* en el artículo “Un llavero oxidado y una flor de azahar en una taza de té. De la razón poética zambraniana a la razón estética” (Maillard, 1998: 139) donde leemos:

¹⁰ El término de una estética de “relaciones”, también llamada por Maillard de “construcción”, de “verosimilitud” o incluso de la “araña”, es repetido numerosas veces a lo largo de su obra. Lo encontramos en sus tres grandes recopilaciones de ensayos sobre estética: *La razón estética* (1998), *Contra el arte y otras imposturas* (2009) y *La baba del caracol* (2014), y aún más en fragmentos de sus diarios e incluso en algunos poemas –teniendo además en cuenta que será su propio principio constructor: “hablemos de coherencia, pidamos coherencia, esa es la honradez del constructor de mundos” (Maillard, 2001b: 91).

¹¹ Maillard señala la inscripción de la propia posmodernidad en la modernidad –o al menos de algunos aspectos de éstas. Esto es importante primero para matizar la supuesta ruptura que vivimos, y segundo para determinar por qué razón tanto los fundamentos de la modernidad como el sistema económico capitalista siguen vigentes. Aún estamos en la modernidad, la posmodernidad aún es la modernidad, Maillard es consciente de esto y por ello no recae en una división simplificada de modernidad y posmodernidad, comprendiendo que no es incompatible la crítica a la modernidad con la adscripción a la misma modernidad -como sucede en Zambrano y en otros autores:

Debemos hallarnos, ciertamente, en un momento crítico de la historia, pero lo curioso es que la posmodernidad parece querer atribuirse la exclusividad de este cuestionamiento de la razón por la razón como si no hubiese sido ésta, por el contrario, una de las características propias de la modernidad; más aún, como si la toma de conciencia de la posibilidad que la razón tiene de efectuar su propia crítica no hubiese sido el detonante de la modernidad. Indudablemente, estamos asistiendo a una crisis de la razón, pero esto no es lo que define la posmodernidad; antes bien parece ser éste un replanteamiento de las exigencias de la modernidad (Maillard, 1998: 140).

La temática de un sujeto escindido en busca de su ser pertenece al menos a tres de los cuatro modelos de profundidad de la teoría contemporánea que según Jameson habrían sido rechazados en la posmodernidad: el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, el modelo existencialista de autenticidad/inautenticidad, y el modelo dialéctico de esencia/apariencia (Maillard, 1998: 146).

La concepción dicotómica de la identidad implica siempre la razón moderna, tal y como señala Maillard en estas líneas. Hay un modelo no señalado por Jameson pero que bien podríamos incluir: el modelo discursivo de filosofía/poesía, ya que en éste la temática del sujeto escindido en busca de su ser también está presente, tal y como estamos viendo con los casos de Zambrano y de la primera Maillard. De este modo, la dicotomía entre filosofía y literatura, tal y como la expresa la modernidad, está enlazada con la crisis del sujeto. Cuando Maillard señala que había vivido la filosofía y la poesía como una “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9) está haciendo referencia, al igual que Zambrano, a una fractura en su identidad; está remitiendo y enlazando el problema de la diferencia entre filosofía y literatura con la crisis del sujeto. Una noción de crisis, de fractura, que presupone un estado de no-crisis, de no-fractura, al que sería deseable regresar, y esto es lo que encontraríamos en la primera Maillard así como en toda la obra de Zambrano, la idea de “un ser que nos constituye antes de la historia y que debemos recuperar dialécticamente” (Maillard, 1998: 147). La crisis del sujeto es una de esas “obviedades” a las que se refiriera Maillard (ibid., p. 41) –una obviedad que ha marcado la estética y el pensamiento de Occidente desde el siglo XVI hasta la actualidad, y una obviedad en la que, a pesar de la postmodernidad, aún estamos sumergidos.

El inicio de esta crisis no es otro que el inicio del sujeto, o lo que es lo mismo de la modernidad (ibid., p. 33). El nacimiento del sujeto es a su vez su quiebra: la vivencia fracturada del sujeto es indistinguible del propio sujeto. El paso de una ideología feudal a la ideología capitalista supuso el inicio del concepto de libertad, y con ella de la subjetividad, la capacidad del sujeto para decir “yo”, ese inicio del Lazarillo que todos conocemos: “yo, señor, no soy malo” (Anónimo, 2005: 53) –y podríamos erigir esta frase como la muestra del nacimiento de la subjetividad que se inicia con la propia defensa de sí, la necesidad de aclarar quién se es –aunque más bien, como vemos aquí, la aclaración de quién *no* se es. En esta posibilidad de creación, de justificación, reside la libertad: la concepción del hombre como sujeto libre y ya no siervo de Dios.

Pensemos en la cantidad de textos literarios que apelan a esta libertad, que crean la ideología de la libertad que es la ideología del capitalismo. Hemos citado al *Lazarillo de Tormes*, pero también la poesía de Góngora o *El Quijote*. Sin embargo, la libertad del individuo no va a estar exenta de conflictos, de fisuras, de contradicciones, generando la problemática de la identidad, la proliferación de los dobles, esto es, la tensión entre el original y las copias que será la tensión entre la realidad y la ficción, entre la filosofía y la literatura.

Con la nueva ideología la existencia del hombre ya no está predeterminada por la pertenencia a uno u otro estrato social, esto es, ya no hay una univocidad de los signos, la identificación entre el ser y el parecer. Comienza así la confusión social de la que tantos textos dan cuenta. Pensemos nuevamente en el *Lazarillo de Tormes*, concretamente en el famoso episodio del hidalgo donde el aspecto y modales de éste no se corresponden con la pobreza extrema en la que realmente vive. La confusión social, la imposibilidad para determinar qué es ficción y qué no lo es que lleva a exclamar, como hiciera Don Quijote, que “todo en este mundo son máquinas y trazas, contrarias unas a otras. Yo no puedo más” (Cervantes, 1974: 591). No sólo el enmascaramiento, sino que la misma idea de “ser” es puesta en duda, ya que si no hay un origen, si no hay un orden preestablecido, entonces vivimos en un mundo de apariencias, de formas, de insignificancia. El sujeto posee la libertad de construirse, pero esta libertad también le niega un sentido. La modernidad erige entonces una búsqueda hacia la unidad perdida donde, sin fisuras, se pueda decir “yo soy” –o cuanto menos, a la manera del Lazarillo, “no soy”. Y en esta búsqueda de la unidad perdida lo que se establece como origen es justamente la fractura. La identidad es, entonces, la fractura de la identidad; “la ambivalencia original hondamente padecida” es el origen.

Cuatro siglos después, temas como la libertad, la identidad o el sueño, presentes en el siglo XVII español, son motivos recurrentes en la obra de María Zambrano, temas que surgen en la modernidad y que son tanto la modernidad como su fractura. Y es que María Zambrano se manifestó crítica con la modernidad. Su denuncia fue por un lado de índole política: la crítica a los totalitarismos, así en su libro *Persona y democracia*. Por otro, existencial: la pérdida de la conexión del hombre con lo sagrado, tal y como desarrolla en *El hombre y lo divino* (Gómez, 2011: 24). Aunque no debemos considerar que estas dos críticas a la modernidad estén separadas una de la otra, siendo más bien lo contrario: la pérdida de conexión con lo sagrado ha acabado generando los totalitarismos, ya que, perdidos los vínculos, el hombre moderno es especialmente

vulnerable a las ideologías dominantes. Es necesario, por tanto, como imperativo existencial y político, recuperar lo sagrado; y lo sagrado es para Zambrano el momento en el que el hombre resuelve su fractura entre poesía y pensamiento para poder ser sin límites, para poder estar en contacto con el mundo (Gómez, 2011: 62). Como ella misma señala: “Poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre” (Zambrano, 2001: 13). Ante esta insuficiencia, Zambrano intenta reconstruir la unidad, su “razón poética” (ibid., p. 110). Su obra se dirige hacia esta reconstrucción de lo sagrado, reconstrucción del hombre, y esto para evitar la violencia de los totalitarismos (Gómez, 2001: 44). Los esfuerzos de su filosofía se dirigen precisamente a no ser filosofía con el fin de restaurar una unidad donde el hombre pueda realizarse vitalmente, cumplir su vida con sentido, y esto es, o intenta ser, *Claros del bosque* y *De la aurora*. Con este anhelo de fusión, de autenticidad y restablecimiento, Zambrano sigue sujeta a la idea de ser, de revelación de un ser, y por tanto perpetuadora de la modernidad, a pesar de su crítica a la misma –o no a pesar sino sostenida por ésta. En su autobiografía *Delirio y destino* encontramos la búsqueda de la identidad unitaria, de la revelación del ser, que es no sólo un problema teórico, sino, sobre todo, un conflicto existencial: “ir hacia el ser, afrontar el riesgo de ser en falso, de ser otra cosa que lo entrevisto y presentido, de ser *el otro*, uno de los múltiples otros que la posibilidad ofrece en sus espejos, y uno, uno mismo” (Zambrano, 1989: 59).

Claros del bosque apela continuamente a la búsqueda de la palabra del origen, esa “palabra que es en sí misma unidad, conjunción milagrosa de la *fysis*, del sentido que abarca y reúne los sentidos, sopro vivificante, impalpable fuego y luz del entendimiento” (Zambrano, 2011: 213). Y una apelación a la palabra del origen que se filtrará en su estilo, pues Zambrano no sólo habló de la palabra del origen, sino que intentó que sus palabras lo fueran. De este modo, el libro de Zambrano destaca por su vocabulario próximo a la tradición mística española: las referencias a la oscuridad y a la luz, la llama, el centro o el encuentro, como podemos observar en el ejemplo que recién citábamos. Para la recuperación de lo sagrado, Zambrano se insertó en el que entendió que era su discurso: la mística. Sobre todo destacamos del libro su sintaxis, que podríamos calificar de barroquizante –como la de ese amigo suyo que fue el escritor cubano Lezama Lima. Observamos en ella el uso de grandes periodos sintácticos donde las mismas estructuras se reiteran en un amontonamiento, que a veces parece no desembocar más que dentro de sí mismo. Si volvemos al fragmento que hemos transcrito, “[...] unidad, conjunción milagrosa de la *fysis*, del sentido que abarca y reúne

los sentidos, soplo vivificante, impalpable fuego y luz del entendimiento” (Zambrano, 2011: 213), vemos que el atributo es múltiple, que se reitera la misma función en los sintagmas, perdiendo la conexión entre el sujeto y el predicado, extendiendo los complementos y disolviéndose su conclusión. Esta sintaxis hace que la lectura de los textos de Zambrano sea en ocasiones laberíntica. Y el motivo de este neobarroquismo es el intento por alcanzar la oscuridad que es propia de la unidad. Zambrano entiende que para disolver la fractura del hombre se requiere de un lenguaje que no separe, que no catalogue, en definitiva, que no sea analítico (Zambrano, 2011: 201). Sería pues necesaria una escritura que fuera oscuridad, maleza, noche, como la escritura de *Claros del bosque*. Además de esta sintaxis que llamaremos oscura, el símbolo de la noche es recurrente en Zambrano, al igual que lo es en la mística, porque la noche es unidad, disolución de las separaciones. No casualmente Maillard en su libro sobre Zambrano *La creación por la metáfora* recuerda unos versos del poeta Rainer María Rilke: “Oscuridad de la que yo desciendo, / te amo más que a la llama / que al mundo pone límites” (Rilke cit. por Maillard, 1992: 7).¹² Una oscuridad a la que también apela Maillard en su “ambivalencia”, así en *Hainuwele*: “La luz hace a los cuerpos. La oscuridad, Señor, / los devuelve a tu boca” (Maillard, 2009d: 75).

Se da pues en Zambrano una identificación entre la obtención de una palabra del origen y la consecución de una identidad unitaria no fragmentada. Pero no fue sólo en Zambrano: en la problemática entre filosofía y literatura, en la fractura del hombre, se apuntó al lenguaje. Primero como culpable, considerando que la crisis del sujeto es la crisis del lenguaje. Después como salvación, pues se confiará en la búsqueda de un lenguaje que sea contacto, un lenguaje de “conjuros” que nos reintegre, así el poemario de Maillard (2001a) pero sobre todo ese “volver a las palabras” de *Hilos* (Maillard, 2007: 55). Fijémonos cómo en el siglo XX –y con Maillard aún en el XXI– aquellos autores que critican al lenguaje –desde esa contradicción de criticar al lenguaje mediante el lenguaje– vuelven a éste, tanteando y constituyendo un lenguaje posible – como señala Wahnón en *Lenguaje y literatura* (Wahnón, 1995: 11). Aquellos autores que critican al lenguaje pero que también indagan en cuál podría ser el lenguaje posible, y aún más, llegan a crear un lenguaje propio, posible. Aunque con diferencias tanto en

¹² Recordamos otros versos del mismo poema de Rilke: “la oscuridad lo tiene todo: / rostros y llamas, animales, yo” (Rilke, 2007: 63).

el procedimiento como en los resultados, pues la búsqueda de la palabra del origen de Zambrano poco tiene que ver con el “volver a las palabras” de Maillard (2007: 51).

Se produce pues una de esas “obviedades” que señala Maillard: la crisis del lenguaje se inserta dentro de la crisis de la identidad (Maillard, 1998: 33). Es lo que Sterne, en esa novela quijotesca que es *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, llama “la inestabilidad en los significantes de las palabras, que ha ofuscado a las mentes más preclaras y exaltadas” (Sterne, 2014: 138). La pérdida de la identidad natural también sucede en el lenguaje: se pierde la identidad lingüística, el sentido unívoco de las palabras. La relación que une significante y significado es cuestionada: otra de las dualidades que podríamos añadir en la cadena de dualidades ser/parecer, filosofía/literatura, realidad/ficción. De este modo, el sentido de las palabras ya no es evidente, sino que precisa de interpretación, tal y como señala Foucault en *Las palabras y las cosas* (2006: 42). Una interpretación que, con el nacimiento del sujeto, de la libertad, ya no está únicamente a cargo del poder eclesiástico. A partir de la hermenéutica de Lutero cada creyente posee autonomía interpretativa. Ya no hay una lectura única, sino tantas como sujetos, el germen de lo que siglos después Eco identifica como “obra abierta” (Eco, 1966: 33), en cierto modo relacionada con la razón estética de nuestra autora, la poética de la construcción (Maillard, 1998: 162).

Por tanto, la fractura del sujeto de la modernidad está imbricada en la fractura del lenguaje, como muestra la literatura. El doble es un tópico literario que encontramos desde la Biblia al *Libro de los Muertos* (Rank, 2004: 37), pero un tópico que en la modernidad, emparentado con la fractura del sujeto, adquirirá una mayor presencia hasta darle una última vuelta de tuerca: la constatación de que el doble es el lenguaje, que nuestro doble, aquel que amenaza con suplantarnos, por vivir en nuestro lugar, era el lenguaje. Recordemos la presencia que tiene el doble en *El Quijote* de Cervantes, y no es casual que estemos precisamente ante el inicio de la novela moderna. Novela de la libertad, de la elección de la identidad, pero también de su quiebra, la tragedia de la libertad. Quijote puede ser libre para decidir ser Quijote y no Alonso Quijano, el problema es cuando otro también decide ser Quijote, sernos, y aparece el Quijote de Avellaneda, el descubrimiento de que ni siquiera los llamados nombres propios poseen un referente natural y, *mise en abyme*, la estructura metaliteraria del Quijote, el vértigo del sentido. En *Filosofía y literatura* Manuel Asensi dedica un capítulo a Cervantes, concretamente a *El coloquio de los perros* (Asensi, 1996: 40). Las ideas expuestas por Asensi relativas a esta novela ejemplar pueden ser aplicadas a *El Quijote*. Su análisis

nos muestra cómo, ante la diatriba entre filosofía y literatura, ficción y realidad, Cervantes se adelanta varios siglos a los planteamientos de los pensadores postestructuralistas para mostrar (no decir, sino mostrar) la imposibilidad de separar netamente la ficción de la no-ficción, en una continua *mise en abyme* generada por el propio lenguaje (Asensi, 1996: 48), lo cual también sucederá tantos siglos después en *Matar a Platón* (Maillard, 2004). La escritura se constituye como una paradoja del mentiroso, lo que Foucault desarrolla en la primera parte de “El pensamiento del afuera” (Foucault, 1999: 288). Ante esta imposibilidad para determinar el límite entre ficción y no ficción, Cervantes opta por el juego (Asensi: 1996: 47), como también hicieron siglos después Derrida en *La diseminación* (2007b: 93) o Chantal Maillard en *La razón estética* (1998: 80).

Por tanto, desde su primera nostalgia de unidad, representada en su fractura filosofía y poesía, Maillard se ha ido deslizando hacia la constatación de la imposibilidad de ésta que es la imposibilidad y límite del lenguaje, lo cual lleva a Maillard, como llevara a estos otros autores, al doble, primer desasimiento de su dicotomía entre filosofía y poesía.

2. El doble

En la obra de Maillard el doble es, en primer lugar, la fractura entre filosofía y literatura. Tampoco podemos olvidar ese doble que aparece en *Poemas a mi muerte* y que será la propia muerte. Desde sus primeros libros hasta sus títulos más recientes y actuales, su obra acostumbra a desplegar una serie de voces que toman el lugar del yo poético, “para proyectar el sujeto hablante y diseminarlo o esparcirlo en distintas voces” (Tort, 2015: 200), porque, como dice la propia Maillard: “Somos más de una, somos muchas” (Maillard, 2015d: 137). Desde el personaje de Hainuwele (Maillard, 2009d), a la diosa Kālī (Maillard, 2001, 53), el observador (Maillard, 2006: 28), Cual (Maillard, 2007: 145) o la mujer de pie (2015d: 289), en una razón estética de la identidad donde no hay una identidad original, no el ser, sino las distintas posibilidades del ser: “...aquel al que asesinan podría ser yo, aquel que camina sobre las manos en el túnel, aquel que se ahoga en su vómito, aquel al que abandonan en la soledad del primer grito, podría ser yo, he sido yo, seré yo” (Maillard, 2005b: 34). Lo que se trasluce de esta polifonía es que el doble es el lenguaje, la capacidad creativa, la polisemia. Un doble que remite a

ningún original, un doble que son los dobles, la potencialidad de los materiales para la construcción de más de un texto. En palabras de Foucault:

La obra no encuentra nunca su doble por fin dado, y, en esta medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esta especie de espacio de desdoblamiento, el espacio de espejo, que se podría llamar el simulacro. Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, que es todo el ser de la literatura (Foucault, 1996: 73).

En este fragmento de Foucault encontramos expresada la idea de la literatura como doble, un doble que no remite a ningún origen, que es simulacro y no copia. Superada la “ambivalencia”, la obra de Maillard expresa la vivencia del doble como simulacro. Observamos en Maillard el paso del doble como dilema existencial al doble como posibilidad, el doble de ningún lugar, sólo el doble u otros dobles, y así lo vemos en su escritura de madurez. Maillard no sólo señala el doble de la literatura, sino el doble de todos los discursos, el doble de la filosofía. También Foucault: “yo estaría en el simulacro de la filosofía como ayer la literatura estaba en el simulacro de la literatura” (Foucault, 1996: 89). Maillard supera la tragedia del doble, la ambivalencia entre filosofía y literatura, la modernidad (personificada en sus ensayos en la figura de Zambrano), mediante la proliferación de dobles, la constatación de que no es ni filosofía ni literatura sino sólo elaboraciones lingüísticas, sólo ficciones, sólo dobles, lo cual no nos puede sino conducir a Nietzsche.

Nietzsche suele ser considerado el iniciador del giro lingüístico en el pensamiento contemporáneo —expresa Foucault que desde éste hay “pensamiento del afuera” (Foucault, 1999: 300). Nosotros hemos señalado a Sterne o a Cervantes como ejemplos de la conciencia lingüística en la modernidad occidental, pero no cabe duda de que Nietzsche es una influencia fundamental para los pensadores del siglo XX y para la propia Maillard. Nietzsche proclama que no existe más que la ficción, esto es, que no existe más que el doble. En ese texto de juventud que es *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* señala el azar y convencionalidad que unen significante y significado (Nietzsche, 2012: 20), declarando que “La cosa en sí (esto sería justamente la verdad pura sin consecuencias) es totalmente inalcanzable” (ibid., p. 22). Tanto para Nietzsche como para Maillard, la única diferencia entre el lenguaje científico y el

poético sería que, mientras el primero hace uso de metáforas habituales, tan habituales que hemos olvidado que lo eran, el segundo está conformado por metáforas individuales y originales (Nietzsche, 2012: 28; y Maillard, 2009b: 197). El lenguaje es así siempre metafórico, una idea que repite Maillard en diversas ocasiones, tanto en *La razón estética* (Maillard, 1998: 65) como en *Contra el arte y otras imposturas* en el artículo “El croar de la rana. Lo que de arte tiene la ciencia” (Maillard, 2009b: 193). Nuestra autora señala que se ha de sustituir la idea de “verdad” por la de “verosimilitud” (Maillard, 2009b: 195), esto es, dado que todo discurso es ficticio, no debemos calibrar su valor en tanto a su verdad, sino según su correcta construcción, lo cual nos evoca inmediatamente a la razón estética. La concepción de Maillard de la ciencia como ficción coincide con aquello que Deleuze y Guattari llaman “las ciencias ambulantes o nómadas” (Deleuze y Guattari, 2002: 378).

En 1999 Maillard publicó el artículo “La ciencia como ficción o Sócrates ejerciéndose en la música”, posteriormente retocado e incorporado a los textos de *Contra el arte y otras imposturas* con el nombre “El croar de la rana. Lo que el arte tiene de ciencia” (Maillard, 2009b: 193). La fecha de la primera publicación del texto es sólo un año después de *La razón estética*. Estamos en un momento en el que Maillard se ha alejado de la razón poética y ha formulado la ruptura de la ambivalencia entre filosofía y literatura. Así, ya en el título de este artículo nos encontramos precisamente con aquello que acabamos de señalar: la consideración de que no hay diferencia entre la ciencia y la literatura ni entre ningún otro tipo de discurso. Pero atención: no hay diferencia en lo que respecta a una distinción entre verdad y no verdad. Porque Maillard no dice que filosofía y literatura sean lo mismo, que ciencia y poesía sean iguales, pero considera que su diferencia no tiene que ver con la dicotomía ficción/no ficción, realidad/ilusión, ya que ambas son ficciones. El lenguaje siempre es ficción, siempre es doble; lo que varía son las características de este lenguaje, sus métodos, pero no su adscripción o no a una verdad. En sus palabras:

No se trata, obviamente, de negarle a la ciencia su peculiar modo de funcionamiento, no se trata de inmiscuirnos en sus procedimientos; tampoco se trata de negar su utilidad. [...] Tan sólo de denunciar el uso impropio de la palabra *verdad* cuando se libera de la noción de correspondencia (Maillard, 2009b: 204).

Filosofía y literatura son diferentes en tanto elaboraciones lingüísticas, pero ambas son elaboraciones, son doble, porque no hay ser, no hay original –“¿Dónde está el referente? ¿No estaremos comparando una representación con otra representación?” (Maillard, 2009b: 194). No podemos sino recordar el famoso cuadro de Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*.¹³ No es una pipa porque es el dibujo de una pipa, ¿pero no es acaso el mundo el dibujo del mundo?, pues como explicó Wittgenstein, creemos ver el mundo pero no vemos más que el cristal desde el que lo miramos (Wittgenstein, 2010:112), una frase que Maillard recuerda en “Los límites de la razón” (Maillard, 2014a: 763). La obra de Maillard va a ser entonces el contacto con ese cristal, no mirar a través de él sino recorrerlo con el tacto.¹⁴

El artículo “La ciencia como ficción” comienza con Nietzsche, con su distinción entre el hombre teórico apolíneo y el hombre vitalista dionisiaco. Pero la diferencia entre estos dos hombres -no se nos escapa- remite a la distinción nuevamente entre ser/parecer, es decir, ineludiblemente a la “ambivalencia” o la “fractura” zambraniana. Como señala Wahnón en su análisis del texto de Nietzsche, “se desprende la idea de que sólo de una leal alianza entre los dos podría quizás brotar lo que cada uno por su lado desea: el dominio de la vida” (Wahnón, 1995: 47). Maillard coincide que es así en Nietzsche, igualmente en Zambrano, pero en su caso, para su propia filosofía, se opone a este intento de reconciliación, pues no busca la unidad entre ambos tipos de hombres, sino mostrar como la propia distinción entre el teórico y el artista es una distinción establecida por el ser teórico (Maillard, 1999a: 101), o como diría Asensi: “Si existe la fábula, la poesía o la literatura, es únicamente para la filosofía” (Asensi, 1996: 61). Toda distinción entre poesía y filosofía sólo puede venir del hombre teórico, cuya característica fundamental es la actividad clasificatoria y separadora. Por tanto, Nietzsche seguiría anclado, cuanto menos este primer Nietzsche, el de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y *El nacimiento de la tragedia*, a la dicotomía filosofía y literatura y por consiguiente al pensamiento dual, mientras que Maillard, que sí propone

¹³ Anna Tort recordó el famoso cuadro de Magritte al analizar la metarepresentación de *Matar a Platón* (Tort, 2014: 337). De hecho, Magritte es explícitamente mencionado en *Matar a Platón* (2004: 49) y también en *Bélgica* (2011: 190). Aunque no hubiera sido nombrado, la reflexión de Magritte sobre los límites de representación del lenguaje es análoga a los cuestionamientos lingüísticos del siglo XX –y he ahí por ejemplo el interés que mostró Foucault por la obra del pintor surrealista al que dedica el ensayo *Esto no es una pipa* (Foucault, 1997).

¹⁴ Como vemos en el capítulo tercero de nuestro trabajo “En el punto de mira”.

eliminar al individuo teórico (Maillard, 2009b: 204), pretende otra concepción del mundo que es también otra concepción estética.

En relación con esta otra concepción estética, Maillard distingue entre la creación artística como copia y como simulacro (Maillard, 2009b: 199),¹⁵ con una referencia explícita al capítulo “Simulacro y filosofía antigua” de *Lógica del sentido* de Deleuze (2005: 295). El concepto de “simulacro” aparece el concepto de Foucault en el que ya nos detuvimos: “que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro” (Foucault, 1996: 73). Tal y como explica Maillard, la concepción de creación como copia, enlazada a la metafísica platónica, supone la preconcepción de un original que el arte ha de imitar. Así, las esculturas renacentistas como el *David* de Miguel Ángel serían copias de la idea de belleza (Maillard, 2009b: 196). Se trataría pues de un arte metafísico, sujeto a la noción de verdad. Sin embargo, la concepción de creación como simulacro no pretende adecuarse a ningún modelo: ha eliminado la idea de original, de referente, y busca únicamente el establecimiento de relaciones (Maillard, 2009b: 198). El objetivo sería la coherencia, ya no la verdad; el resultado: el doble, ya no la copia. Estamos, pues, ante la aplicación de la razón estética, de ese arte que prioriza la operación de ensamblaje, el montaje (Maillard, 1998: 162). Ejemplo de este arte de simulacro: la obra de madurez de Maillard, donde un mismo fragmento es reutilizado y reacentuado, tal y como sucede entre *Husos* (2006) e *Hilos* (2007).

Como analiza Lola Nieto: “la escritura de Chantal Maillard se articula en estructuras sostenidas por el desdoblamiento” (Nieto, 2013: 374). Se refiere Nieto por un lado a la estructura de sus libros, habitualmente organizados en dos partes (Nieto, 2013: 374). También, por supuesto, las notas al margen que desdoblan sin jerarquía la página de *Matar a Platón* y *Husos* (Nieto, 2012b). Pero, aún más, la macroestructura de la obra de Maillard: cuando de unos mismos materiales lingüísticos, según su organización en la página, extraiga dos libros diferentes (Nieto, 2015: 341). El ejemplo más logrado fue sin duda la del cruce *Husos/Hilos*, aunque Maillard ya había llevado a cabo la misma operación entre *Filosofía en los días críticos* (2001) y los poemarios *Conjuros* (2001) y *Lógica borrosa* (2002), y vuelve a efectuarla en sus libros más

¹⁵ En un ensayo posterior, “En la traza. Pequeña zoología poemática”, publicado inicialmente en el año 2009, Maillard vuelve a exponer las diferencias entre la copia y el simulacro, aunque dándoles otro nombre: son respectivamente el modelo de creación del cangrejo y de la araña (Maillard, 2014b: 15).

recientes: *La herida en la lengua* (2015) y *La mujer de pie* (2015).¹⁶ La primera parte del poemario *Hilos* (2007), titulado “Poemas-Husos”, es la versificación de fragmentos procedentes de *Husos* (2006). Como compara minuciosamente Nuño Aguirre de Cárcer, en algunos casos el fragmento trasladado ha sufrido algunas modificaciones, pero en otras únicamente ha sido dispuesto en verso sin más transformación (Aguirre de Cárcer, 2012: 570). Una operación de trasvase que David Barreto interpreta como prueba de la artificialidad de la escritura, del artificio que es el doble (Barreto, 2013:99).

Además de esta macro y microestructura, todavía hemos de añadir otro desdoblamiento de la escritura de nuestra autora: el del metalenguaje. Maillard continuamente va a mostrarnos el velo de la representación para, a la manera del pintor René Magritte, indicarnos que *ceci n'est pas une pipe*. Recordemos esas continuas alusiones a la escena, al montaje, que encontramos en *Matar a Platón*, tal y como recoge Tort (2014: 96). Las referencias y guiños al lector, pero también la descripción de los personajes como espectadores, como lectores, y todo dentro de la disposición desdoblada de la página, generando así una *mise en abyme* que lleva a su extremo en el texto 14 (en número en el original), donde los personajes son apresados en una representación sobre representación que también nos apresa a nosotros mismos, los lectores: “ellos suceden dentro del punto que se ensancha, / me cerca, me succiona, y es otra la mirada / que nos observa a todos y escribe lo que usted / acaba de mirar” (Maillard, 2004: 39). Otra vuelta de tuerca a este desdoblamiento que es el metalenguaje lo encontramos en *Husos* e *Hilos* donde las palabras se presentan en tanto palabras, en tanto dobles. Un teatro del lenguaje al que se refiere Trueba (2009b: 193) y al que apunta también Nieto (2013: 376), y que podemos detectar en textos como “El punto”:

En el punto de mira.
Concentrarse. En el punto.
Decir punto. Punto.
Escribirlo. Escribir escribirlo.

¹⁶ No hemos de olvidar la propia reflexión de Maillard al respecto:

Estas reiteradas apelaciones entre mis libros de poemas y mis diarios son cualquier cosa menos arbitrarias. No sólo son una manera de salvar las fronteras que denominamos “géneros”, son también y sobre todo los enlaces invisibles, las referencias que invitan al lector a convertirse en detective y a realizar los gestos que le llevarán, de uno a otro libro, a reconstruir la trama en la que un poema es apenas el fragmento de una hebra (Maillard, 2009d: 14).

Escribir miento.

Imposible escribir el punto (Maillard, 2007: 27).

El significante punto se desdobra en múltiples sentidos en un juego donde además se cruza con el signo ortográfico *punto*. La conclusión de este movimiento es, como expresa en el último verso que citamos, la imposibilidad de escribir el punto en tanto sentido unívoco. La escritura como fijación de un sentido, de un mensaje unívoco, es imposible. Por ello Maillard prefiere “escribir” y no escritura (Maillard, 2004: 71), los diarios y no la autobiografía (Aguirre de Cárcer, 2012: 190), porque “escribir”, los diarios, reflejan el devenir del sentido, las posiciones del cuerpo. Se trata de “escribir / para apuntar el blanco” (Maillard, 2004: 74), siendo el blanco el significado vacío para el significante potencial. El poema “El punto” de Maillard nos evoca una concepción pragmática del lenguaje, donde la palabra no significa en función de un sentido estático sino de su uso, de su posición en la página. La influencia de Wittgenstein en Maillard es muy palpable, y no podemos sino recordar, a raíz de estos versos, el siguiente fragmento de las *Investigaciones filosóficas*:

Puedes decirte a ti mismo la palabra «marcha» y usarla una vez como imperativo y otra como sustantivo. Y ahora di «¡Marcha!» —y luego «¡No más marcha!» —¿Acompaña a la palabra cada vez la misma vivencia? —¿estás seguro? Si el poner mucha atención me muestra que en este juego a veces vivo la palabra así, otras veces así—¿no me muestra también que al hablar fluidamente a menudo no la vivo en absoluto? —Pues lo que no está en cuestión es que a veces quiero decir con ella esto, a veces aquello, que a veces me refiero a esto, a veces a aquello, y luego además así lo afirmo” (Wittgenstein, 1988: 264).

Tampoco podemos pasar por alto, en el fragmento “El punto”, el verso “escribir miento”, que nos recuerda esa paradoja del mentiroso que rememorara Foucault en “El pensamiento del afuera” —texto éste, el de Foucault, también recordado por Nieto en su análisis de los desdoblamientos en Maillard (Nieto, 2013: 377). Las reflexiones de Foucault sobre la literatura de vanguardia del siglo XX pueden ser aplicadas a los textos maillardianos en lo que respecta a la concepción del lenguaje como doble. “Escribir: miento” significa el ineludible desdoblamiento del lenguaje, su concepción misma de simulacro. Todo cuanto digamos o escribamos es una mentira, es decir, es una construcción, es ficción, es doble, y lo es porque no hay verdad.

Los desdoblamientos de Maillard son interpretados por sus críticos e investigadores. Tort apunta al fenómeno de la hipertextualidad (Tort, 2014: 63). En cuanto a Nieto, comprende el desdoblamiento como resultado de una concepción rizomática de la escritura característica del postestructuralismo (Nieto, 2013: 375), lo cual está en consonancia con la recurrente y explícita influencia del pensamiento deleuziano en la obra de Maillard. Sin contradecir a estas investigadoras, todo lo contrario, pues de hecho estimamos que hay una identificación, una suma, entre nuestros argumentos y los suyos, relacionamos este desdoblamiento con la superación de la “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9) que da lugar a esta escritura rizomática o hipertextual. Una escritura que en su desdoblamiento, en su concepción pragmática del lenguaje, sin original, concibe la palabra como encuentro con el otro, como vivencia corporal, como “aquí”, esto es, tal y como iremos viendo en los próximos capítulos, como ética.

Páginas atrás recordamos unas palabras de Demócrito: “Nosotros en realidad no conocemos nada verdadero, sino los cambios que se producen según la disposición del cuerpo” (Demócrito cit. por Bernabé, 2010: 285). Podemos remedar su frase para decir que nosotros no nombramos nada con sentido, sólo las resignificaciones que se producen según la disposición de la palabra en la página, tal y como hemos visto con “El punto” de Maillard y con esas palabras de las *Investigaciones filosóficas*. Porque una estética del doble supone una estética del “devenir” –otro concepto deleuziano que podríamos rastrear en la escritura de Maillard. Recordemos al artista Roman Opalka que durante más de treinta años (1965-2011) fotografió cada día su rostro, generando hasta el día de su muerte el retrato de todos sus dobles, dobles de ningún rostro original. Maillard, al aceptar la imposibilidad de su ser idéntico, la no identidad del sujeto que es la no identidad del lenguaje, al hacer proliferar los dobles en un mundo sólo de dobles, acaba con la concepción de una ambivalencia entre filosofía y literatura, entre original y doble, concibiendo sólo el doble, sólo el lenguaje. Filosofía y literatura no remiten por tanto a un sujeto fracturado porque no hay sujeto al que remitir (Maillard, 1999a: 115), sólo son los dos dobles posibles y no únicos de ese ningún sujeto original que es el lenguaje.

La modernidad descubrió que no hay una designación unívoca entre significante y significado. Fue la tragedia del lenguaje, manifiesta en la famosa *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal: “he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa” (Hofmannsthal, 2012: 53). Sin embargo, se descubre también la

potencialidad de este lenguaje, su capacidad para designar en función de su posicionamiento en el texto, de su organización general. Y esta potencialidad no es sólo libertad, también es una ética. Si recordamos un fragmento de *La mujer de pie*, titulado “El dios desconocido”, nos habla del lugar otorgado dentro del panteón griego a un dios ignorado, un hueco en blanco entre las deidades (Maillard, 2015d: 248). Este hueco es la atención al otro, una hospitalidad siempre tendida, en palabras de Maillard: “una fórmula construida con mucha inteligencia para que cualquiera que no viese representado a su dios en ninguno de los templos del camino pudiese identificarlo con el dios desconocido y encontrar allí su templo” (ibid., p. 249). Estimamos que este dios desconocido es lo que ella hace con las palabras: dar lugar para el significado desconocido, para poder situarse en un decir, en la atención al otro, cualquier otro, la recepción abierta. Por ello, consideramos que una concepción de la práctica estética como doble es una estética ética, ya que supone la disposición hacia el otro, su espera.

La literatura pasa de la desesperación del doble a su posibilidad y juego, como según Asensi hiciera Cervantes (Asensi, 1996: 42) –aunque no así su protagonista. También a la manera de esa obra, de inspiración cervantina, que es la de Jorge Luis Borges, tan dado al doble tanto temático como constructivo. El escritor argentino convirtió todos los discursos en literatura, en doble, al plantear sus cosmologías y mundos posibles, al hacer de la filosofía un género de ficción –en relatos como “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” (Borges, 1974: 431). No es el único caso donde podemos señalar el doble del lenguaje: la poesía de Mallarmé, las narraciones de Maurice Blanchot y Marguerite Duras o las novelas lúdicas de Peret, en definitiva, toda aquella literatura del siglo XX que Foucault relacionaría con el espacio (Foucault, 1999: 263). La constatación de que todo es lenguaje, de que todo es representación, suele ser relacionada por nosotros inmediatamente con el pensamiento de Nietzsche, con el giro lingüístico del siglo XX, con los post-estructuralistas, muchos de ellos vinculados y conectados en torno a la revista *Tel-Quel* –así, los ya citados Foucault o Derrida pero también Barthes, Kristeva o Sollers. Como señala Asensi en *Los años salvajes de la teoría*: “La operación de Nietzsche es asumida por los telquelistas: sólo un arte y una literatura que sean conscientes de la profunda verdad que reside en su ser ficción puede llevar a cabo la tarea de destronar la diferencia entre la verdad y la apariencia” (Asensi, 2006: 237). No cabe duda de que Maillard ha leído a estos autores, a los postestructuralistas y/o tel-quelistas –sus citas, comentarios e incluso el uso de su terminología lo muestra. También su conocimiento y diálogo con Nietzsche, como

hemos visto manifiesto en el artículo “La ciencia como ficción” (Maillard, 1999). Pero existe otra tradición que tuvo un impacto fundamental en Maillard para la concepción del mundo como doble, del mundo como construcción, la ficcionalidad del mundo, y es el pensamiento (o los pensamientos) indios, del cual Maillard es especialista.

La crítica a la tradición platónica, a la metafísica, llevó a Maillard, más que a un acercamiento a los presocráticos, a la indagación y búsqueda por los pensamientos orientales, en especial los de India. Aunque hemos de recordar lo que ella afirma en más de una ocasión: los paralelismos entre ciertas tradiciones orientales y el pensamiento presocrático, planteando la teoría de una relación entre ambos (Maillard, 2014a: 10). En cierto modo coincide con el postestructuralismo en la recuperación de los presocráticos, pero de los que ella considera los antecedentes de estos: el budismo primitivo o el vedānta (ibid.). El pensamiento indio es fundamental en Maillard para superar la noción de ambivalencia entre filosofía y literatura y desplegar una concepción del lenguaje y del mundo como doble. En 1993 publicó *El crimen perfecto, aproximación a la estética india*. Si reparamos en la fecha, 1993, recordamos que se sitúa en un momento en el que su poesía está todavía atravesada por la “ambivalencia”. Sin embargo, los pensamientos expuestos en estos textos anuncian los principios de su madurez filosófica. En su ensayo sobre la estética india, Maillard expone la concepción del mundo como representación, como doble, característica de esta tradición:

“Del mito al logos” es una expresión canónica en Occidente, pero India nos enseña, por el contrario, que el mito es logos, que todo es representación, que el espíritu se encuentra siempre más allá o más acá del discurso, y que esto es algo que no debe perderse de vista (Maillard, 2014a: 753).

Maillard encuentra en algunas de las distintas corrientes del hinduismo un modelo de pensamiento no basado en la división ser/parecer.¹⁷ Una de las influencias más importantes al respecto sería el budismo de la Vía Media de Nāgārjuna.¹⁸ En *La razón*

¹⁷ Tal como lo ha analizado Nuño Aguirre de Cárcer en su tesis doctoral (Aguirre de Cárcer, 2012: 673), así como en su artículo “Chantal Maillard y la India” (Aguirre de Cárcer, 2015: 1); pero sobre todo, tal y como Maillard ha reflejado en los múltiples trabajos que ha dedicado a la cuestión –recopilados todos en el volumen *India* (2014).

¹⁸ El budismo tiene un peso decisivo en nuestra autora como se evidencia en los textos que dedico a este pensamiento, y tal y como han estudiado Lola Nieto (2012a), Nuño Aguirre de Cárcer (2013) o Sergio

estética describe los principios básicos de esta corriente del budismo como modelo para la constitución de un pensamiento estético. Cuando Nāgārjuna concluye, tras un método extremo de cuestionamiento lingüístico, que no hay diferencia entre el *samsāra* y el *nirvāna*, esto es, entre el mundo fenoménico y el mundo ideal, entre el parecer y el ser, propone también un mundo de dobles y sólo dobles, un mundo podemos decir sólo de lenguaje (Maillard, 1998: 214).

Además del pensamiento de Nāgārjuna, la consideración del mundo como representación característica de la cosmología india¹⁹ implica que nuestro posicionamiento ante éste sea similar al posicionamiento adoptado ante una obra de arte. Igual que es preciso un correcto aprendizaje estético para poder presenciar críticamente un espectáculo teatral, es necesario este mismo aprendizaje estético para percibir el mundo. No nos puede extrañar por tanto que una de las principales teorías estéticas de India sea la teoría de los *rasa*, centrada en la cuestión de la recepción de la obra artística.²⁰ Es importante saber analizar los fenómenos artísticos, evaluar la construcción de la obra de arte, porque así como analizamos y evaluamos la obra artística podemos analizar y evaluar el mundo –y de la misma forma que podemos desactivar, mediante el juicio crítico, las manipulaciones ideológicas del arte, podemos desactivar las manipulaciones ideológicas de la llamada realidad (Maillard 2009b: 73). La razón estética de Maillard no es solamente un modelo de creación artística, sino un modelo de creación de mundos, de nuestra vida (Maillard, 1998: 13). La construcción de textos se equipara con la construcción de mundos al considerar que todos son ficciones. En “En la traza. Pequeña zoología poemática” Maillard nos habla de la construcción de poemas, pero esta construcción de poemas se identifica con la

Gómez García (2012). Incluso Maillard aproxima algunas ideas de Zambrano al budismo zen, como podemos ver en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*.

¹⁹ Como leemos en *India*:

Reduplicación del mundo, el drama es, en India, enseñanza sagrada, es el quinto veda, aquel al que, a diferencia de los otros cuatro, tienen acceso todos los seres humanos independientemente de la casta a la que pertenecen. Así como en la representación, así es el mundo en el que vives, se nos viene a decir. Así como entras y sales de aquél, así entras y sales de este otro al que crees más real. De la misma manera que te has emocionado con los personajes que salieron a escena, así es como te emocionas dentro de tu personaje. El mundo es representación, la gran representación universal del dios, su fuerza vive en movimiento. Eso nos dicen (Maillard, 2014a: 592).

²⁰ La introducción en España de esta teoría hemos de agradecerla tanto a Maillard como a Òscar Pujol, ya que ambos se encargaron de la única traducción, edición y estudio en español de los textos que componen la teoría del *rasa*: *Rasa. El placer estético en la tradición india* (Maillard y Pujol, 1999).

construcción de realidad (Maillard, 2014b: 11). Por ello es fundamental el aprendizaje de una correcta recepción e interpretación estética: el mundo en el que vivimos está construido de la misma manera que se han construido los textos. De este modo, nuestra autora concibe la estética como sabiduría, lección aprendida de India, aunque también de otras tradiciones orientales como el taoísmo o incluso el confucianismo (Maillard, 2000a: 8).²¹

“Cuestión de lenguaje, la metafísica”, sentenció Maillard en “Los mundos de Buda” (Maillard, 2014a: 716), una de sus reseñas literarias recogidas en el volumen *India* y una frase que sin duda habría firmado Nietzsche (Nietzsche, 2006: 181). Con estas palabras, Maillard nos indica que la metafísica es una construcción lingüística, pero aún más, que la realidad también es una construcción lingüística, que el mundo es el doble de ningún original. Siguiendo las ideas del budismo primitivo, la realidad está conformada por *dharmas*, partículas en continuo movimiento, de tal modo que no hay sustancia sino procesos. La impresión de consistencia y límites entre las cosas se debe al lenguaje, ya que es éste el que cerca al mundo, pues sólo mediante la palabra “perro” y la idea de “perro” podemos llamar tal a un subconjunto de partículas en continua transformación (Maillard, 2014a: 717). Indudablemente la conceptualización del mundo puede resultarnos útil para la vida en sociedad, pero no por ello debiera ser inmutable ni absolutista. La conclusión de esto sería que, si la realidad es cuestión de lenguaje, la resolución de los escollos que nos plantea esta realidad deben de comenzar con una conciencia y crítica lingüística, tal y como la propia Maillard efectúa con la primera problemática de su pensamiento, la ambivalencia entre filosofía y literatura, y como posteriormente hará con la problemática del “yo” a la que se refiere en “Los mundos de Buda” (Maillard, 2014a: 717).²²

Como Trueba indica, la tradición india y las vanguardias europeas se unen en Maillard para dar lugar a una escritura que cuestiona el lenguaje pero que es a su vez su

²¹ Hemos de tener en cuenta que la filosofía del siglo XX también viró, en su crítica a la metafísica, hacia la estética, concibieron de igual modo “la sabiduría como estética”, así Nietzsche, Derrida o Deleuze. Ante esto cabe preguntarse cuál fue la principal influencia al respecto de Maillard, si oriente o el postestructuralismo. Quizá no importa, al menos no en nuestro trabajo, establecer si Maillard está más influida por Deleuze o por Nāgārjuna. No caer en la creación de otra “ambivalencia”, sino insistir en su indiscutible conocimiento y dominio de ambos.

²² “Una cuestión de lenguaje” es también el título de la conferencia impartida por Maillard en el seminario “Paraules sobre paraules” en la Universidad de Barcelona el año 2002. En esta conferencia, Maillard analiza la manipulación política del lenguaje, y cómo debemos estar alertas a ella. La ponencia fue publicada en el volumen *India* con el significativo nombre “Cuando amar y pensar son dos cosas distintas”.

posibilidad, su ética (Trueba 2009b: 191). A estas influencias podemos añadirle el postestructuralismo filosófico y literario. Trueba utiliza un verso de *Hilos* para referirse a la operación realizada por Maillard en sus textos: “volver a las palabras” (Trueba, 2009b: 55). Ya en páginas anteriores nos referimos al hecho de que Maillard acabaría volviendo a las palabras. Como dijimos, la crisis del lenguaje desencadenó la búsqueda de un lenguaje posible, así en Zambrano o en Maillard, aunque los métodos fueron diferentes, y también los resultados: Zambrano buscó la palabra del origen, “palabra que es en sí misma unidad”, mientras que Maillard se volvió a la palabra del doble. De este modo, nuestra autora efectuó en *Hilos* o en *Husos* ese desdoblamiento del lenguaje que fue la corporalización del mismo, su ser significante, como en el poema “El punto” en el que nos hemos detenido.²³ Este desdoblamiento no niega las palabras, todo lo contrario, pues nos permite el trato con ellas, el contacto, la vivencia, la posibilidad de tomarlas y construir, de habitarlas y darles nuestra vida presente.

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

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

brevemente (Maillard, 2007: 56-57).

²³ Texto con doble en prosa en *Husos* (Maillard, 2006: 71).

En primer lugar, Maillard propone llevar a cabo una operación en la que el lenguaje elimina su sentido, la idea de origen, hasta que “te encuentres en el vértigo”, ese vértigo del sentido que es el no-sentido, la designación no unívoca entre significante y significado (v. Wahnón, 1995: 93). Entonces, cuando se descubre que la palabra sólo es doble, que la palabra sólo es su cáscara, significante, es cuando se produce el regreso a la palabra, cuando podemos, en su vacío, volver a habitar la palabra. La palabra se ha convertido entonces en la palabra “desconocida” –como el “dios desconocido” (Maillard, 2015d: 98)– para la hospitalidad de cualquiera, de cada uno. Porque tras eliminar el sentido de la palabra es cuando podemos construir nuestro propio sentido en función de nuestra necesidad histórica, de nuestro presente. Reparemos cómo Maillard indica que el volver a las palabras es “para hacer el tiempo”, para insertarnos en el tiempo, en el suceder, no el ser sino el estar siendo, las posiciones del cuerpo de Demócrito, con una apelación a la responsabilidad del presente, de nuestro propio presente, que se va a reiterar en su obra, como vamos a ir desarrollando en nuestro trabajo. Y sólo “brevemente” porque toda pretensión de duración incurre en el establecimiento de un “origen”. “Brevemente” es lo único que somos, es nuestro último y único verso, y no sólo es lo único que somos: es una ética, la ética del “por un tiempo”, del aquí, donde se gesta el encuentro con el otro que es acontecimiento (Maillard, 2007: 51)

En definitiva, hemos visto cómo la dicotomía entre filosofía y la literatura, la “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9) ha desembocado en una escritura de dobles por medio de la constatación de la ficcionalidad de todo discurso, tanto de la filosofía como de la literatura como del propio mundo que es también otro discurso: “La única verdad posible es la ilusión. [...] Nada más cierto, más auténtico y real que el resultado de mi capacidad de ficción” (Maillard, 2001b: 172). La escritura como doble no supone una negación del lenguaje, todo lo contrario, es su posibilidad, su potencialidad, su atención a la alteridad, del mismo modo que el “dios desconocido” en el panteón griego era el respeto a todo el que allí penetrara. Sin embargo, esta potencialidad también supone la dificultad de la vida a la intemperie, de andar desnudo, pero que Maillard acepta como lo único valioso, como imperativo ético:

Lo difícil viene después: construir después del silencio, cuando sabes que da igual lo que digas; que la verdad y la ficción son una misma cosa; que *samsāra* y *nirvāna* son intercambiables; que digas lo que digas y pienses lo que pienses, sigues amontonando.

Lo difícil es saberlo y seguir construyendo sobre la nada, a partir de nada, para nada, tener el valor y, lo que es más, el deseo de hacerlo, construir con palabras que apunten al silencio (Maillard: 2001b: 104).

Quince años después de publicar estas palabras, la obra de Maillard se ha erigido desde esta dificultad: su obra más valiosa ha surgido de ella, tanto sus diarios así como los poemarios de madurez *Matar a Platón* (2004), *Hilos* (2006) y *La herida en la lengua* (2015). Sin dejar de construir, sin dejar de ofrecer un desdoblamiento tras otro, en la indagación de lo necesario, de lo importante –y sus alusiones a lo “necesario” e “importante” serán recurrentes en su obra:

Ahora, después de haber tomado conciencia de que la Historia no es ni tiene por qué ser la historia verdadera y que las metafísicas no pasan de ser ejercicio de lenguaje, ahora, después del desencanto y de la hibridación de los géneros, puede que la poesía, algún tipo de poesía vuelva a ser necesaria (Maillard, 2009b: 152).

Algún tipo de poesía que nos sea necesaria, algún tipo de poesía que sea precisamente “algún”, ese dios desconocido del panteón griego. Decía José Luis Pardo: “A cualquier cosa llamamos arte, [...] pero sólo a *cualquier* cosa: las cosas que sean determinadamente esto o aquello, mías o tuyas, de aquí o de allá, locales, éstas no son cualquier cosa, y sólo cualquier cosa es una obra de arte” (Pardo, 2010: 35). Pardo está apuntando a la potencialidad del lenguaje artístico. Palabras como pronombres, como formas vacías que en su vacío amparan no a unos pocos sino a todos, un todos que es cada uno. De la misma forma que el pronombre *yo* no es nadie y es cada uno que dice *yo*, así sería la poesía necesaria de Maillard. Perdido el sentido de la verdad única, una poesía que permita dar cabida a la finitud, a la mortalidad, al estar siendo, la posición relativa y finita de cada palabra en la página como la posición relativa y finita de cada persona en el mundo. La potencialidad del lenguaje, “*cualquier* cosa”, es una ética, y lo es porque permite no sólo la libertad del yo sino la del otro. El lenguaje del doble es la lengua de la hospitalidad:

Sólo habrá verdad-para-mí si consiento que haya verdad para otro. Y por verdad no entiendo otra cosa que la conciencia, activa y siempre renovada, de la estructura dinámica y siempre comprensiva del propio ser (Maillard, 1993: 10).

3. Las marcas del texto

En el anterior apartado hemos visto que la “ambivalencia” entre filosofía y literatura daba paso a una estética-ética del doble o del simulacro. Como dijimos, no es que se produzca en Maillard una negación sobre las diferencias entre el discurso filosófico y el literario, pero estas diferencias se plantean atendiendo a la consideración de ambas como construcciones lingüísticas. Si hay diferencias entre filosofía y literatura son las propias de dos formas discursivas (Maillard, 2014b: 53). Por tanto, a partir de *La razón estética*, cuando Maillard se refiere a la peculiaridad de la filosofía o de la literatura lo hace remitiendo a su historia y evolución, tal y como podemos ver en el artículo “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía” incluido en el volumen *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 137). Si filosofía y literatura son textos, son construcciones, quiere decir que son construidos en un momento determinado y por una motivación precisa, y por tanto se requiere de un análisis histórico. De igual modo, la filosofía del doble de Foucault es el análisis histórico de los conceptos y los discursos, en una continuación de la genealogía de Nietzsche, en palabras del pensador francés: “La genealogía no se opone a la historia [...]; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del ‘origen’” (Foucault, 1998: 45).

De este modo, en tanto consideración diacrónica de los discursos, el artículo de Maillard *Contra el arte y otras imposturas* titulado “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de filosofía y poesía” nos sitúa en el inicio de la separación entre poesía y filosofía que se produce en la Antigua Grecia. Ya comentamos que Asensi sitúa el origen de la dicotomía en la filosofía platónica, y lo mismo encontramos en Maillard y Zambrano, aunque con grandes contrastes en la interpretación de las causas de éste (Maillard, 2009b: 139). Como vimos en el anterior apartado, Zambrano vive la separación entre ambas disciplinas como la fractura entre “dos mitades del hombre”: “La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía búsqueda, requerimiento guiado por un método” (Zambrano, 2001; 13). El enfrentamiento entre filosofía y poesía es en Zambrano un dilema existencial y sincrónico. Para Maillard, esta sincronía es anacrónica, pues la manera en la que Zambrano describe la poesía de la Antigua Grecia recuerda más al poeta romántico, al

poeta de la modernidad, que al poeta educador que fuera Homero: “Originalmente, el cantor no era ningún oráculo, sino un forjador de historias, mitos que pudiesen memorizarse con facilidad y transmitirse” (Maillard, 2009b: 147).

Según Maillard, la poesía en la Antigua Grecia no era inspiración y don, no tenía como finalidad este anhelo de “conocimiento” que destaca Zambrano (2001: 89), sino que su finalidad era más bien práctica, desempeñando una función social. Por ello el enfrentamiento entre poesía y filosofía, o mejor dicho, entre mito y logos, fue un enfrentamiento por el poder: “Entre filosofía y poesía no media tanto dos estados de ánimo (la admiración embelesada del poeta y la admiración distanciada del filósofo) como dos maneras de construir la identidad del pueblo” (Maillard, 2009b: 149). El resultado de este enfrentamiento supuso la pérdida de la función social y educadora de la poesía, que acaba convirtiéndose “en un juego elegante cultivado por los nobles en las tardes ociosas” (Maillard, 2014b: 109).²⁴ De este modo, Maillard no sólo desmontó el planteamiento zambrano sobre la división entre filosofía y poesía, sino que, aún más, superó el escollo personal de esa “ambivalencia original hondamente padecida” al contextualizarla –y al contextualizarla, relativizarla y politizarla, con consecuencias para su propia práctica poética.

En los años previos a la escritura de este artículo,²⁵ Maillard ya había dejado de proyectar su obra desde la ambivalencia poesía/filosofía que determinó su primera etapa. Son los años de la publicación de sus primeros diarios –*Filosofía en los días críticos* aparece en 2001 y *Diarios indios* en 2005– así como de la redacción de *Matar a Platón* (2004). Nuño Aguirre de Cárcer concluye que la reflexión sobre la distinción entre filosofía y poesía deja de interesar a Maillard ya que encuentra “un estilo y un

²⁴La cita pertenece al texto “En un principio era el hambre”, que encontramos en la recopilación de ensayos *La baba del caracol* (Maillard, 2014). Este texto toma también parte, como indica el título, del último apartado del artículo que estamos comentando en estas páginas, “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y poesía” (Maillard, 2009b). Cuando Maillard selecciona el fragmento para *La baba del caracol*, no varía sustancialmente su contenido, aunque sí realiza algunas pequeñas modificaciones, entre ellas la cita que acabamos de recoger. La reutilización y reelaboración es un procedimiento habitual en la obra de Maillard, sus desdoblamientos, que si bien pueden dificultar la labor de los investigadores de su obra, ya que complica la organización cronológica de ésta, sin embargo muestra la coherencia y lucidez de una escritura que, nunca finalizada ni completada, está en un estado de continua auto-observación.

²⁵ Una versión previa de este texto fue publicado en 2005 con el nombre “La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y filosofía”, recogido en el volumen colectivo *Il pensiero di Maria Zambrano*, editado por la profesora Laura Silvestre. A la fecha de 2005 es a la que nos referimos al nombrar “los años previos a la escritura de este artículo”, aunque la versión del artículo que utilizemos y citemos será siempre la de 2009 debido a su mayor accesibilidad y disponibilidad para los lectores de estas páginas.

género propios en donde se resuelve la contradicción entre filosofía y poesía” (Aguirre de Cárcer, 2012: 102) –se refiere, por supuesto, a los diarios. Por nuestra parte consideramos que no se trata tanto de que con los diarios Maillard alcanzara lo que este autor llama una “intersección entre conocimiento poético y filosófico” (ibid.), cuanto de una concepción de la escritura que ya no se expresaría en términos de oposición o ambivalencia entre filosofía y poesía, sino de conciencia y crítica lingüística, en el doble. Si los diarios hubieran sido únicamente un lugar de “intersección”, eso implicaría que Maillard habría seguido reproduciendo el anhelo de origen zambrano, ese afán por alcanzar una escritura de unidad donde se resuelvan las diferencias. No es esto. Los diarios no son “intersección” entre filosofía y poesía, no son interdiscursividad, sino metadiscursividad. De hecho, el propio Aguirre de Cárcer señala que la característica del diario contemporáneo es la reflexión sobre la propia escritura (Aguirre de Cárcer, 2012: 200). No se trata de sumar sino de restar, lo cual contrasta con esa sintaxis oscura, neobarroca, de la última Zambrano. Una escritura que en su despojamiento sólo puede señalarse a sí misma, las palabras en tanto palabras, la evidencia del doble. Porque la metadiscursividad es la desnudez de la construcción, la exposición de su proceso, las costuras del texto.

Al constatar la ficcionalidad de todo discurso, el lenguaje como doble y sólo doble, el sentido que toma la escritura de Maillard, su orientación, deja de ser el conflicto existencial entre filosofía y poesía para convertirse en el posicionamiento ético por un uso metadiscursivo del lenguaje, “la verdad del discurso”, donde el lenguaje evidencia su naturaleza instrumental, su condición de doble, su fértil vacío, en clara oposición a un uso metafísico del lenguaje, “el discurso de la verdad”, donde el lenguaje oculta su propia construcción con una pretensión de realidad, de “original” (Maillard, 1998: 155). Y posicionamiento ético porque, para Maillard, la discursividad metafísica ocasiona la violencia y silenciamiento de las diferencias, de la alteridad (Maillard, 2009b: 165). La pretensión de una realidad original es su imposición, por ello se hace imprescindible una discursividad que advierta de su propia discursividad, evidenciando consigo su relativismo, la opcionalidad de sus planteamientos y no su obligatoriedad, dando al otro la oportunidad de tomar la palabra y construir desde sí mismo. Como señala Maillard: “Una obra ha de terminar siendo, si se es honesto, una reflexión sobre el lenguaje y sobre el vacío que lo soporta” (Maillard, 2015d: 296). Se trataría pues de una discursividad que nos recuerde, como el cuadro de Magritte, que *Ceci n’est pas*.

La consecuencia de la consideración diacrónica de la disyuntiva filosofía/poesía es, pues, la metadiscursividad. La variación de los discursos en el tiempo nos muestra su maleabilidad, esto es, su ausencia de original, su naturaleza de simulacro, su posibilidad. Si todas las teorías son discursos construidas por la historia, todos nuestros textos y pensamientos son ficciones, son construcciones. Pero por ética, por respeto al otro, hemos de explicar cuáles son las reglas de esas ficciones, y nuestro discurso ha de ser un metadiscurso. En el texto “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía” Maillard explica históricamente la distinción filosofía y poesía, su función social, su lucha por el poder (Maillard, 2009b: 138). El problema no es que filosofía o poesía sean los discursos que garanticen la cohesión social, sino que se haya escondido esta función, este objetivo. Por ello, nuestra autora ya no opta por filosofía ni poesía, por una o la otra, sino por la metadiscursividad. Quizá ésta es la razón por la que ha rechazado en diversas ocasiones ser considerada una autora literaria, considerando que su ámbito no es la literatura, tampoco la filosofía, sino la escritura, el "escribir" (Maillard, 2004: 71), el presente y entrega del metadiscurso: “escribir / ¿y no hacer literatura?/ ... / ¡y qué más da! / hay demasiado dolor / en el pozo de este cuerpo / para que me resulte importante / una cuestión de este tipo” (Maillard, 2004: 89). Lo importante no es hacer literatura, como nos dice en “Escribir”, sino el dolor, esto es, la vida concreta, el presente de la enunciación. Sergio Gómez García, atendiendo a la influencia del pensamiento indio en nuestra autora, se refiere a sus textos de madurez como “no-literatura” (Gómez García, 2012: 173). Sin embargo, podemos apuntar que una de las características de la literatura experimental de la segunda mitad del siglo XX es la metadiscursividad, por lo que entendemos que Maillard no está fuera de la literatura, sino si acaso inserta en cierta tradición literaria del siglo XX que podemos denominar de la alteridad o la diferencia y en la que creemos posible incluir entre otros a Lispector, a Beckett, a Peret o a Blanchot –cultivadores todos de lo que Barthes llamó “escritura”:

La noción de “escritura” implica efectivamente la idea de que el lenguaje es un vasto sistema dentro del cual ningún código está privilegiado, o, quizá mejor, un sistema en el que ningún código es central, y cuyos departamentos están en una relación de “jerarquía fluctuante” (Barthes, 1987: 19).

En los diarios de Maillard encontramos esta mezcla de códigos donde ninguno es privilegiado (Nieto, 2012b), lo cual da lugar a un discurso que es sobre todo metadiscurso, que mantiene sin jerarquía todos sus códigos, sus materiales, que no elimina las marcas de la construcción -haciendo más bien hincapié en ellas. Como detectó Derrida y lleva a cabo Maillard, no hemos de identificar la metafísica con un concepto, sino con una práctica discursiva, esto es, con una construcción -aunque sea una construcción que ha borrado las marcas de su construcción. Por ello, para desactivarla, no debemos oponerle un concepto sino otra práctica discursiva, efectuar un “trabajo textual”: “Lo metafísico es cierta determinación, un movimiento orientado de la cadena. No se le puede oponer un concepto, sino un trabajo textual y otro encadenamiento” (Derrida, 2007b: 11). El trabajo textual que Maillard lleva a cabo y que consiste en la explicitación de lo que habitualmente queda fuera de texto es similar al efectuado por Derrida: por ejemplo, en *La diseminación*, su reflexión sobre aquellas partes del libros consideradas externas como el prólogo, el epílogo, concluyendo y mostrando que no hay un “fuera del libro” (Derrida, 2007b: 5).²⁶ Así lo vemos muy explícitamente en Maillard con las notas a pie de *Matar a Platón y Husos*; con los intervalos, márgenes, prólogos y epílogos de *Bélgica*; o con las ilustraciones de *La herida en la lengua*. No hay fuera de texto, no hay fuera de libro, el paratexto también es texto (Genette, 2001: 7).

El motivo de esto lo leemos en *La mujer de pie*, en ese subcapítulo llamado “Todo relato miente”, lo cual nos vuelve a recordar al “Miento: Hablo” de Foucault (1999: 299) así como al “Escribir: miento” de Maillard (2007: 27): “La totalidad de los fragmentos posibles no es suficiente para formar una totalidad verdadera. También está el marco. Y los espacios en blanco. Y todo aquello que queda fuera. Fuera del marco de los posibles fragmentos” (Maillard, 2015d: 259). Para construir una totalidad, un relato total, no basta, como pretendiera el romanticismo, la interdiscursividad, no basta la intersección, la inclusión de los distintos códigos sin jerarquía, sino que es necesaria la

²⁶ No podemos olvidar las referencias explícitas de Maillard a Derrida realizadas en el ensayo “En la traza. Pequeña zoología poemática” (Maillard, 2014b: 15), así como la cita del filósofo francés que abre *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 9) y algunos de los apuntes de *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 250). Hemos de destacar que la investigadora Lola Nieto ha trabajado algunos aspectos de la relación entre Derrida y Maillard (2012b), fundamentalmente lo relativo a la organización textual de *Husos*, donde Maillard despliega ese trabajo textual que es oposición a la metafísica. Pero la relación entre Derrida y Maillard no acaba aquí: además de la similitud de sus procedimientos (de)constructivos, encontramos una común concepción ética y política de la práctica discursiva.

permanencia de todas las marcas que evidencian la construcción, de todos los trazos de construcción: los borradores, los fuera de texto; y eso es lo que intenta hacer Maillard en sus diarios, así los márgenes de *Husos*, sus notas a pie, o esos “intermedios” de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 27). Sin embargo, el objetivo de Maillard no es ni la totalidad ni mucho menos la consecución del relato verdadero, ya que, como nos indica el título del subcapítulo, “Todo relato miente”; y “todo relato miente” porque es imposible dar cuenta de todas “esas burbujas de pensamiento sin que ninguna faltase” (Maillard, 2015d: 259), es imposible concluir la “totalidad verdadera”. El objetivo entonces no es la unidad, sino la honestidad, el compromiso ético de no ocultar la construcción del propio discurso, las reglas que accionan el propio lenguaje, el lugar desde el que se habla: “Considero un ejercicio de honestidad la escritura que da cuenta de los fragmentos de que se compone su pensamiento” (Maillard, 2014a: 711). Aunque no sea posible incluir todos los fragmentos, pero la idea sería dar cuenta de todo lo posible.

Encontramos por tanto que en la metadiscursividad hay una ética. Y no sólo una ética, sino también un compromiso político, una subversión del poder. Así lo manifestó Barthes: “Para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él” (Barthes, 1989: 38). La subversión de la crítica reside en su evidenciar la construcción de los textos, sus mecanismos. La crítica nos alerta de aquello que reproducimos por tradición, inconscientemente, el mundo del *se*, y al hacerlo inutiliza su imposición como verdad. Por ello “lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje. La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código” (Barthes 1989: 35). El desdoblamiento hace peligrar el poder de las instituciones. Recordemos pues el contexto en el que Barthes expresó estas palabras: su oposición a la crítica oficial, su enfrentamiento con Picard (Wahnón, 1999: 91). Aunque Barthes hace referencia a la “crítica”, sin embargo podemos aplicar estas palabras a Maillard ya que, aunque no escribiera crítica literaria, “hoy existe una nueva perspectiva de reflexión, que, insisto, es común a la literatura y a la lingüística, al creador y a la crítica, [...] cuya actividad puede ser definida cada vez más como una crítica del lenguaje” (Barthes 1987: 24) –o como también expresó Foucault: “Se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general pero sin organismo ni asunto propio” (Foucault, 1999: 82).

Las palabras de Barthes nos recuerdan una vez más la afinidad de Maillard con el conocido grupo de Tel-Quel, con el post-estructuralismo francés. La escritura textual de

estos teóricos y autores de la Francia de la segunda mitad del siglo XX tiene su continuación en la metadiscursividad maillardiana, en su escritura del doble.²⁷ Las características señaladas por Asensi relativas a la escritura textual de Tel-Quel se ajustan a la escritura de Maillard:

- 1) la escritura textual es la lectura de una escritura, y la escritura de una lectura;
- 2) representa un espacio hieroglífico (hiéroglyphique) con valor ideogramático que insiste en la corporeidad del material significante;
- 3) presupone que el sentido no es exterior a la escritura; 4) presenta “textos” que no tienen ni principio final, ni eje ni centro (de nuevo, la temática deconstructiva de Derrida);
- 5) a pesar de su carácter reflexivo y desenmascarador, lo que comprueba es que no hay nada detrás de la máscara [...];
- 6) la escritura textual no representa la creación de un individuo, sino que es el mismo texto el que crea como efecto un nombre;
- 7) todo texto, en sus partes o en su totalidad, puede ser repetido en otros contextos dando lugar a un proceso en el que las superficies intertextuales se ponen en evidencia [...];
- 8) por tanto, la escritura textual es una escritura a-causal;
- 9) que supone, en fin, en sus estrategias y movimientos textuales, que afectan a todos los niveles del lenguaje, una perversión generalizada (Asensi, 2006: 390).

Podemos aplicar a Maillard todos estos rasgos que Asensi enumera como características de la escritura textual –de hecho, algunos de estos rasgos los hemos visto ya en las páginas anteriores de nuestro trabajo. “La corporeidad material del significante” es ese volver a las palabras en tanto palabras al que nos referimos. La a-causalidad de la escritura lo vemos en la disolución del original que señalamos, los desdoblamientos de *Husos/Hilos*, de *Husos/Bélgica*. El carácter desenmascarador que revela que no hay más que máscara también lo descubrimos en Maillard, en la constatación de la ficcionalidad de todos los discursos –así, en el artículo “la ciencia como ficción”. Igualmente, la temática deconstructiva derridiana, esa imposibilidad de

²⁷ Como estamos viendo, las influencias más relevantes de Chantal Maillard se sitúan fuera de la tradición española. Esto no nos extraña si atendemos a la extranjería de Maillard, su condición de extranjera, su bilingüismo, como vemos en el capítulo cuarto de nuestro trabajo.

un fuera de texto, lo detectamos en Maillard en la inclusión de márgenes, como se evidencia en *Husos* y posteriormente con los intervalos de *Bélgica*. En cuanto al punto quinto, la concepción del sujeto únicamente como resultado de un sujeto enunciator, no como una identidad previa al texto, se evidencia en Maillard en sus diarios, donde la primera persona no es una identidad sino el lugar desde donde se dice –“¿es usted acaso algo más que el sujeto de un verbo?” (Maillard, 2015d: 99). Sobre esa “perversión generalizada” a la que apunta Asensi, si atendemos a la segunda acepción del adjetivo “perverso” recogida por el *DRAE*, “que corrompe los costumbres o el orden y el estado habitual de cosas”, no nos cabe duda de que la escritura de Maillard es una escritura perversa en cuanto subversión del orden, la subversión del lenguaje que habla del lenguaje, que abre brechas en los cercos.

La metadiscursividad responde así a una subversión, a una perversión, y una subversión que es responsabilidad, “honestidad”. Cabe preguntarse si se puede ser honesto cuando todo es mentira, si acaso no implica la honestidad la existencia de una verdad, esa verdad que nuestra autora negaba –hace un momento citamos sus palabras “todo relato miente”. Hay un fragmento muy significativo en *Filosofía en los días críticos* en el que Maillard muestra admiración por la capacidad constructiva de los mentirosos. Sin embargo, señala que también hay mentiras “abyectas”:

Dos tipos de mentira hay, no obstante, que son de por sí abyectas: aquella cuya intención es el daño ajeno, y aquella cuyo destinatario es quien miente; la primera, porque la finalidad es en sí misma perversa; la segunda, porque es fruto de la ignorancia de quien así procede engañándose a sí mismo, y no demuestra inteligencia sino cobardía (Maillard, 2001b: 156).

Aunque Maillard niegue la existencia de la verdad y alabe la mentira, eso no implica que no establezca unos límites éticos al juego lingüístico, a la creación de mundos, todo lo contrario. De este modo, Maillard se opone a la mentira que oculta que es mentira, a la mentira manipuladora, y en este sentido es como entendemos su apelación a la honestidad. La honestidad no es decir la verdad –no hay verdad–, sino evidenciar la mentira. Por ello cuando en “Escribir” propone la práctica de un escribir “para no mentir” (Maillard, 2004: 75), entiende por tal la mentira que pretende pasar por verdad, la mentira que oculta que es mentira. Maillard ha concluido que todo el lenguaje es ficción, es construcción, es “mentira”, pero eso no supone la práctica del engaño, sino

nuestro intento, por honradez, por ética, de evidenciar el ensamblaje, los marcos de enunciación, el posicionamiento del cuerpo desde el que hablamos.

Por ello Maillard elige hablar desde el yo explicitando el lugar de la enunciación, así sus diarios. Como leemos en *Filosofía en los días críticos*: “Es una falta de honradez dar a entender que no hablamos desde nosotros mismos, una falsa humildad contar historias con pretensión de objetividad” (Maillard, 2001b: 73). Igualmente en su diario más reciente, *La mujer de pie*, en el capítulo “En primera persona” se nos dice que “El ensayo ya no puede prescindir de la voz que lo dicta; en ello consiste la veracidad de lo escrito. Así pues, hacer virtud de apariencia; aparezca el autor en lo escrito y relativícese así el dictado, para no mentir tanto” (Maillard, 2015d: 24-25). Ésta es la razón por la que la propia Chantal Maillard es quien aparece en sus textos.²⁸ Es ella quien ha recorrido los cuarenta y ocho *ghats* en Benarés (Maillard, 2005b: 49); el viaje de la memoria de *Bélgica* es su memoria (2011a: 14); también es ella la mujer de pie en el diario del mismo nombre (Maillard, 2015d: 31) o quien grita en el poema “Escribir” (Maillard, 2004:71). Pero Maillard no está construyendo su identidad, no hace ostentación del yo, sólo muestra el lugar desde donde se habla, explicita el sujeto de la enunciación, el marco del discurso –así en *La mujer de pie* leemos: “Hablar en primera persona –el yo, sin embargo, ausente” (Maillard, 2015d: 24). Se trata, pues, de hablar en primera persona porque es el único lugar desde el que siempre se habla. Como señala Benveniste, no hay más subjetividad que la del lenguaje; la subjetividad que dice “yo” y establece los roles lingüísticos (Benveniste, 1997:181). Incluso cuando construimos un discurso en forma impersonal, siempre subyace el yo de la enunciación: si digo *llueve*, es en realidad *yo ahora aquí digo llueve*. Por ello, en el afán de un discurso que evidencie sus marcas, Maillard expone siempre a este yo de la enunciación sin que esto signifique una reivindicación de la subjetividad –recordemos: “el yo sin embargo ausente” (Maillard, 2015d: 24). Porque el yo de Maillard, el yo de la enunciación, no es *ser*, sino cuerpo, estar siendo. No hay yo en tanto ser, sólo hay un cuerpo que dice yo. Y cuando su escritura dice “yo”, es para evidenciar la marca discursiva de ese cuerpo que

²⁸ Subyace aquí también Nietzsche, quien criticó a los “filósofos folletinescos, que no construyen una filosofía a partir de su vida sino a partir de recolecciones de pruebas de ciertas tesis” (Nietzsche, 2006: 252).

aquí ahora escribe, lo cual nos vuelve a recordar a las posiciones del cuerpo de Demócrito, lo único que podemos conocer.

La apelación de Maillard a hablar en primera persona estando el yo ausente nos retrotrae a la pensadora feminista y postestructuralista Hélène Cixous, quien también defendió la necesidad de hablar desde el yo. Al igual que en el caso de Maillard, puede parecer paradójica la protección que Cixous realiza de la primera persona. Y paradójica por venir de una pensadora que construye siempre atendiendo a una alteridad, a un otro. Sin embargo, tampoco se trata en su caso de un atrincheramiento en la identidad, todo lo contrario: es entrega. Hablar desde el “yo” es por tanto para hacernos responsables de lo que decimos, para evidenciar el lugar de la enunciación, y que el otro pueda buscarnos, preguntarnos, inquirir; que nuestra palabra dé al otro la posibilidad de responder, de dialogar con nosotros: hablar, pues, en primera persona como atención al otro, como disposición para el encuentro con el otro.

Cuando hablo de la primera persona, en primer lugar es porque me di cuenta de que había que justificar que la primera persona ocupa un lugar absolutamente inaugural en el trabajo, y sencillamente porque hay discursos oscurantistas que atacan el trabajo sobre el sujeto, acusándolo de subjetivismo egocéntrico.

[...] Yo es responsable: “yo” respondo, y la cuestión de la responsabilidad es absolutamente esencial. A “yo” puedo pedirle explicaciones. Puedo decir a yo, a mí, ¿qué has hecho, por qué has hecho eso, qué es lo que no has hecho, qué podrías hacer? El “yo” está en busca de la respuesta (Cixous, 2010a: 47).

Cixous es la pensadora de la entrega, de la identidad en devenir,²⁹ lo cual no es incompatible con hablar desde el yo. No sólo no es incompatible, sino que es únicamente desde el yo desde donde es posible la entrega al otro. Cuando aparece el sujeto de la enunciación, que como hemos dicho no es identidad sino cuerpo, el que en

²⁹ Leamos un fragmento de Cixous donde se plasma su pensamiento de la entrega:

Ni padre ni madre, ni hermano ni hombre ni hermana, sino el ser que en el instante el amor nos propone devenir porque él nos place o nos importa en esa escena, en esos brazos, en esa calle, en el corazón de esa lucha, en el hueco de ese lecho, en esa revuelta, en esa tierra, en ese espacio marcado por signos –políticos, culturales, y recorrido por signos amorosos. Con frecuencia eres mi madre muchacho y yo a menudo tu hija hijo, tu madre mineral, y tú mi padre salvaje, mi hermano animal. Hay posibilidades que no surgieron nunca. Otras totalmente imprevistas que nos ocurrieron una sola vez. Flores, animales, artefactos, abuelas, árboles, ríos, nos atraviesan, nos cambian, nos sorprenden (Cixous, 2006: 71).

un preciso instante dice “yo”, es cuando puede haber encuentro con el otro pues sólo un cuerpo puede ser encuentro con otro cuerpo; sólo el yo, el cuerpo aquí y ahora, puede responder y darse. En consecuencia con esto, Cixous también ha buscado y practicado una escritura que deje las marcas de la escritura, que evidencie el aquí y ahora, el yo, el cuerpo, para la responsabilidad de las propias palabras y la posibilidad de diálogo con el otro. Diría Cixous, de una manera similar a como podría decir Maillard: “el género que más me conviene y hacia el que tiendo, sería el que se sitúa antes de la novela, el relato, la más sencilla narración, la que se declara como narración, que dice que os voy a contar una historia y que no oculta su género” (Cixous, 2010a: 100).

La evidencia de la ficcionalidad, el relato del doble, la metadiscursividad suponen la responsabilidad por las propias palabras, su cuidado y vigilancia con el fin de no mentir, de mostrar cuál es el resorte de lo que se dice. También para facilitar la comunicación, el diálogo. Porque como decía Cixous: “a un yo puedo pedirle explicaciones”, esto es, con el yo, con la metadiscursividad, se puede iniciar el diálogo, se puede preguntar, matizar, indagar, contactar, qué quiso decir el otro, qué he querido decir. A la pregunta por la utilidad del lenguaje quizá un nietzscheano respondería: dominarnos. En cierto modo, Maillard secunda esta respuesta: el lenguaje nos domina, nos somete. Pero sólo si hacemos un mal uso del mismo. Por eso es necesario el cuidado y la vigilancia. Primero, para rastrear y desactivar el intento de dominación de los otros –así Maillard rastreó y desactivó en *Contra el arte y otras imposturas* el discurso de dominación de la ciencia (Maillard, 2009b: 193), de la educación (ibid., p. 209) o de la religión (ibid., p. 177). Pero después, tras esta vigilancia de los otros, vendría la vigilancia del propio discurso, explicitando la propia construcción, y aún más, declarando ante nuestro interlocutor qué queremos decir cuando decimos algo con el fin de que el otro pueda comprendernos y de que el lenguaje sea un instrumento de comunicación. Maillard entiende así que el lenguaje es un pacto social, y sólo un pacto social. El lenguaje no es “verdad” pero puede servirnos, entendiendo por “servirnos” un empleo ético, comunitario, no individualista. El lenguaje puede ser “bastón” y no “muro” (Maillard 2009b: 10). Entonces, a la pregunta por la utilidad del lenguaje responderíamos: la comunicación, el diálogo interpersonal. En *Filosofía en los días críticos* leemos:

Es preciso desembarazarse de las palabras. Evitar la formación de huellas. Dejar de interpretar el gesto [...]. Devolverle al gesto lo que es del gesto, y a la palabra, lo que

es suyo: nombrar las cosas para lograr un acuerdo con respecto a lo que compartimos: una curva de la carretera, los utensilios que hacen falta, el alimento necesario. No embadurnar el mundo con la pólvora, que la chispa es fácil, y la ciudad endeble (Maillard, 2001b: 28)

Maillard hace referencia a la necesidad de “desembarazarse de las palabras” que responde a la necesidad de desactivar al lenguaje en tanto poder, dominación, sometimiento, lo que en *Contra el arte y otras imposturas* identifica como “muros” (Maillard, 2009b: 9). Las palabras a las que se refiere Maillard son las palabras de la tradición, esto es, aquellas que hemos reproducido sin discutir si el sentido se adecua a nuestro presente. Por ello expresa la necesidad de “evitar la formación de huellas”. Las palabras de las que hemos de desembarazarnos, las palabras de la dominación, de la metafísica, son las palabras que pretenden acabar con el “gesto” mediante su cerco semántico, esto es, las que pretenden acabar con la corporalidad del lenguaje en aras de un sentido abstracto.³⁰

El gesto sería lo irrepetible e irreductible, esto es, la vida, o como diría Deleuze, “una vida...” (Deleuze, 2009: 37); mientras que la palabra es lo que se puede repetir, es decir, la abstracción de esa vida, su generalización. El gesto es, por tanto, un acontecimiento, un instante de simultaneidad, lo que Deleuze y Guattari llamarían “agenciamiento”: “El lobo o el caballo, o el niño, dejan de ser sujetos para devenir acontecimientos, en agenciamientos que son inseparables de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida” (Deleuze y Guattari, 2002: 266). También lo que el hinduismo y el budismo llaman *mūdra* y que podríamos identificar con las posiciones del cuerpo de Demócrito: “gestos simbólicos de la danza y el mimo que acompañan a la representación teatral [...]. La diversidad de los elementos han de conformar ese gesto del espíritu que lo abarca todo en su conjunto” (Maillard, 1993: 17). La palabra es pues instrumento de comunicación, acuerdo entre dos; mientras que el gesto es la experiencia, inapresable y única, el instante en el que habitamos la palabra dicha. El problema en realidad, tal y como reconoce Maillard en este fragmento, no son las palabras, sino olvidar lo que son, y sobre todo, su intromisión en el gesto, en la vida,

³⁰ Maillard siempre establece una diferencia entre el gesto y la palabra. *Matar a Platón* es el relato de un “gesto” o “acontecimiento”; pero también recordemos que el gesto aparecía ya, antes que en *Filosofía en los días críticos*, en *La razón estética*, donde se nos habla del “gesto filosófico” (Maillard, 1998: 167); y volvemos a encontrarlo en *Diarios indios* (2005b: 106) y *Husos* (2006: 9).

su pretensión de sustitución. De esto es de lo que hay que “desembarazarse”, pero para poder luego “devolverle”, para que la palabra pueda ser palabra, esto es, para poder luego “volver a las palabras” (Maillard, 2007: 55).

La palabra posee así, como vemos en el fragmento de *Filosofía en los días críticos*, un ámbito determinado: la comunicación, o como dice Maillard, “lograr un acuerdo”. Por tanto, hemos de tratar a la palabra como palabra, saber su limitación y funcionamiento, porque no es gesto, porque no puede sustituir una vida, sólo atender a su fin instrumental, esos “utensilios” que Maillard nombra y que son el ámbito de la palabra: el útil. Esto es devolver a las palabras “lo que es suyo”, que sean pacto social pero no verdad. La última frase “No embadurnar el mundo con la pólvora de las palabras”, vuelve a hacer hincapié en la vigilancia a la que debemos someter al lenguaje, porque la ciudad “endebles” somos nosotros, como se evidencia en *Diarios indios* (Maillard, 2005b: 22), esa terrorífica facilidad con la que, por miedo o por fragilidad, pasamos del bastón al muro (Maillard, 2009b: 10).³¹

En este sentido, el lenguaje como un pacto social que debemos vigilar y reactualizar para cuidar su acompañamiento con nuestra vida, no podemos sino recordar la presencia que tiene el pensamiento de Confucio en Maillard, una presencia que nuestra autora compatibiliza con influencias en principio antagónicas como el budismo o el taoísmo. Maillard dedica al confucianismo un capítulo en su libro sobre China (Maillard, 2000a: 19), además de diversas referencias en otros ensayos y textos como en *La razón estética* (1998: 165). El confucianismo iba encaminado a alcanzar el correcto funcionamiento social (Maillard, 2000a: 22). Por tanto, podríamos decir que estamos ante una filosofía práctica y no teórica, centrada en problemas relativos a la ética, a la política o a las relaciones interpersonales (ibid., p. 25). Lo relevante es que el confucianismo señala que la clave para el correcto funcionamiento de la sociedad es el lenguaje, proclamando la necesidad de la rectificación de los nombres (ibid., p. 26). Los nombres tenían que ser fijados por el Estado con el fin de evitar la confusión social y la indeterminación moral que pudiera producirse por la multiplicación de los

³¹ La ciudad, los muros, los cercos... En su tesis doctoral, Anna Tort efectúa un análisis de estas metáforas podríamos decir arquitectónicas utilizadas para efectuar una cartografía de la conciencia, fundamentales en su teoría del conocimiento (Tort, 2014: 151).

significados.³² Vemos por tanto que Confucio estaba así dando una solución, veinticinco siglos antes, a ese problema que dijimos sería el problema de la modernidad: la de la no univocidad entre significante y significado. Puesto que no hay un significado natural sino construido, Confucio plantea ejercer un control estatal de los significados para que haya una utilización inequívoca de los términos, de tal forma que el orden y el bienestar, tanto social como individual, estén garantizados.

Maillard coincide con Confucio en el diagnóstico, señalando en múltiples ocasiones los problemas generados por la no univocidad de los significados. Problemas sociales, interpersonales y también los conflictos de la persona, así Maillard llega a señalar que la dicotomía filosofía y poesía responde también a un problema de definiciones:

Siempre me ha parecido que si nos atuviésemos a las definiciones de los términos nos ahorraríamos muchas discusiones. Éstas provienen, en efecto, en su mayor parte, de que entendemos un término de maneras distintas. Confucio pensaba que mientras las palabras designasen lo que debían designar no habría confusión entre la gente y la paz podría reinar en el Estado. [...] De acuerdo con este consejo y habida cuenta de que el lenguaje está, a estas alturas, plagado de metáforas muertas, creo que conviene siempre, ante todo, no dar una palabra por sabida y ponernos de acuerdo en lo que queremos significar con ella (Maillard, 2014b: 48).

Restablecer el pacto social que es el lenguaje y “no dar una palabra por sabida”. De este modo, es frecuente que Maillard comience sus ensayos con una definición, examinando lo que queremos decir con ciertas palabras y expresando claramente lo que ella quiere decir al utilizarlas. Un afán por clarificar los términos que podemos

³² Reproducimos un fragmento de las *Analectas* por parecernos de sumo interés para nuestro propio presente:

Zilu preguntó: «Si el soberano de Wei te confiara el gobierno del país, ¿cuál sería tu primera iniciativa?» El Maestro respondió: «Sin duda sería rectificar los nombres.» Zilu volvió a preguntar: «¿Lo harías realmente? ¿No es un poco inverosímil? ¿Para qué serviría esa rectificación?» El Maestro respondió: «¡Qué aburrido puedes llegar a ser! Allí donde un caballero no sabe, debe callarse. Si los nombres no se corrigen, el lenguaje carece de objeto. Cuando el lenguaje carece de objeto, no puede llevarse a cabo ningún asunto. Cuando no puede llevarse a cabo ningún asunto, languidecen los ritos y la música. Cuando los ritos y la música languidecen, los castigos y las penas equivocan su blanco. Cuando los castigos y las penas equivocan su blanco, las personas no saben dónde están. Por ello, un caballero debe ser capaz de expresar cualquier cosa que conciba y debe ser capaz de hacer cualquier cosa que diga. En el tema del lenguaje, un caballero no deja nada al azar (Confucio, 2011: 84).

relacionar con su afán por explicitar las marcas y marcos del discurso, ya que la definición de los términos forma parte de la construcción del texto. Si recordamos por ejemplo el inicio de “En la traza. Pequeña zoología poemática”, Maillard plantea en primer lugar el marco: una conferencia encargada, una pregunta planteada; para, a continuación, explicar sus términos, lo que quiere decir cuando habla de “poema” (Maillard, 2014b: 12). También lo vemos en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* cuando se refiere a conceptos como “rito” o “acto sagrado” (Maillard, 1993: 51), o en *Contra el arte y otras imposturas* con el término “Dios” (Maillard, 2009b: 197), por poner sólo algunos ejemplos de los muchos posibles que encontramos en sus ensayos e incluso en sus diarios. Maillard quiere evitar la confusión en sus lectores, que sepan lo que quiere decir cuando dice, devolverle a la palabra lo que es suyo, abrir el diálogo con el otro, facilitar la comunicación. También destacamos al respecto su interés por sacar a relucir las etimologías de los términos que emplea (Maillard, 1993: 51), en su convicción de que, para comprender nuestros pensamientos y nuestras ideas, para no caer en la trampa ni tampoco tender trampas, hemos de realizar una “historia de los conceptos” (Maillard, 2015d: 222), saber qué hay en lo que decimos, comprender qué es lo que decimos, hacer, como Foucault “genealogía”, esa consideración diacrónica del lenguaje, de las palabras, de nosotros (Foucault, 1998: 21). Porque el problema no es sólo cuando no hay un acuerdo en los significados, sino cuando ni nosotros mismos tenemos claro lo que queremos decir cuando decimos -pero aun así decimos, repetimos, nos apresamos. La designación de los términos antes de hablar es para Maillard una prioridad comunicativa que se equipara a un imperativo ético, la “honestidad” del metadiscurso. No sólo un imperativo ético con los otros, sino con uno mismo.

Hay quienes se amparan en la confusión, y también quienes la confunden con la complejidad. [...] La ambigüedad y el oscurantismo gustan en el discurso porque da la impresión de que lo que se está diciendo es algo importante, y si algo es importante también es importante quien lo dice y, por supuesto, se siente más importante quien lo escucha fingiendo entenderlo.

[...] La realidad no necesita de artificios para ser mágica. Pero su magia se revela tan sólo cuando nos despojamos de estos juegos de poder y tratamos, simplemente, de entendernos. Para ello lo primero es poner orden en el vocabulario y ponerse de acuerdo, como sugería Confucio, en las definiciones (Maillard, 2009b: 94).

Por supuesto, Maillard no está proponiendo un control estatal de los significados. Ella misma indica el problema de seguir férreamente la doctrina de la rectificación de los nombres, que detendría “en su germen cualquier tipo de acción creativa” (Maillard, 2000a: 27), esto es, impediría la evolución del lenguaje, la creación de mundos. En definitiva, obstaculizaría la razón estética y, con ella, otro imperativo ético: no apresar la realidad en el cerco del significado, no impedir la vida, no reducir las diferencias – como ella misma expresa en un poema: “no medirás la llama / con palabras dictadas por la tribu” (Maillard, 2001c: 46). Por ello, lo que propone no es el control estatal del lenguaje, sino nuestra reflexión y vigilancia, la responsabilidad y cuidado de nuestras palabras, saber y mostrar lo que queremos decir cuando decimos, “para dejar de mentir / con palabras abstractas / para poder decir tan sólo lo que cuenta” (Maillard, 2004: 75). Lo que se requiere por tanto son “palabras muy concretas” (ibid., p. 74) que explicitan su significado, con una manifiesta oposición a la oscuridad lingüística, a la falsa profundidad de la ambigüedad y la imprecisión. Estos principios estéticos, que son también principios éticos, los vemos reflejados en su propia práctica literaria: una sintaxis concisa, un cada vez menos, poemas breves, palabras que se despojan de su carga semántica – como vimos en “El punto”. La riqueza metafórica de *Hainuwele* o de los primeros poemarios, incluso de su primer diario *Filosofía en los días críticos*, dio paso al desalojo semántico de *Husos e Hilos* hasta el hueco en blanco de *La herida en la lengua*, la humildad de la palabra dejada en blanco, “el dios desconocido” (Maillard, 2015c: 83).

En Maillard convergen el juego del lenguaje y el pacto social; la razón estética y la concreción. Es necesario acabar con la metafísica, la violencia de la metafísica, el encorsetamiento de la experiencia, y para ello hay que “desembarazarse de las palabras”, esto es, hacer que la palabra “pierda sentido”, que pierda el sentido de la tradición, su significado fosilizado por la tradición, pero no para su abandono definitivo, sino para posteriormente poder otorgarle nuevos sentidos, reorganizar los materiales, construir nuestra vida, nuestras propias palabras, nuestros sentidos, pues como ella misma preguntaría: “¿Acaso no importaría más que cualquier teoría, ya sea científica, ya sea física, psicoanalítica o poética simplemente *funcione*, esto es, que sea eficaz: que nos ayude a actuar, a sanar, a vivir, a convivir?” (Maillard, 2009b: 205). Por ello, para su eficacia, no hemos de seguir al pie de la letra la doctrina confuciana sobre la rectificación de los nombres, no hemos de homogeneizar e inmovilizar el léxico, aunque

sí explicitar nuestros usos. Hemos de construir, hemos de actualizar las teorías, los pensamientos, ajustarlas a nuestra vida y necesidad, y siempre siendo claros y honestos con las reglas del juego, haciendo partícipe a nuestro interlocutor de las redes tejidas. Así, Maillard especifica la definición de “poema” o de “rito” antes de comenzar un ensayo o una conferencia, pero es *su* definición, la definición que ella da a los términos, sin pretender su establecimiento general ni su imposición, sólo aclarar qué quiere decir cuando ella dice y donde dice, sus palabras concretas, su propia vivencia de los nombres. De este modo, ha efectuado aquello mismo que expresó en *La razón estética*: “Nada nos impide heredar de Confucio la sabia teoría de la rectificación de los nombres hasta donde pueda sernos provechosa, y en principio, lo referente a la concepción no ontológica del lenguaje y su estrecha vinculación con las relaciones” (Maillard, 1998: 165). Y fijémonos que dice “Hasta donde pueda sernos provechosa”, lo cual también implica que ha habido una “rectificación” del propio confucianismo, una reutilización de su pensamiento con el fin de que pueda seguir siéndonos útil. Esto es lo que Maillard propone hacer con todas las tradiciones, con todos los conceptos, con todo el lenguaje: no tomarlas en tanto tradición, “muro”, sino “hasta donde pueda sernos”, y no para manipular lo que los otros dijeron, sino para poder seguir llevando su discurso al presente, para poder seguir en la potencialidad, la ética de la potencialidad a la que nos referimos, la ética de los dobles:

No puedo decir, y aunque pudiese, no dicen las palabras lo que quiero decir. Releídas, me suenan a tópicos condescendientes, trascendentes, falsamente místicos. Y no es eso.

Es hora de crear nuevos símbolos. Es hora, también, de largos silencios, de interiorización, de prudencia. Estar atento y formular la pregunta.

[...] Todo símbolo debe ser activado para ser eficaz. Que un símbolo se active significa que uno lo describe dentro de sí. Quien descubre un símbolo descubre una fuerza, un “modo”. [...] Un símbolo, para que sea eficaz, ha de ser activado.

Los símbolos que no se activan son simples dibujos que esperan ser activados. [...] Utilizados para otros fines, se degradan y su eficacia se anula (Maillard, 2005b: 107).

Este fragmento procedente de “Benarés”, el último de los cuadernos de *Diarios indios*, nos muestra la actitud de Maillard hacia el lenguaje, su volver a las palabras, la apropiación de un lenguaje, su rectificación. Un lenguaje que pueda dar cuenta de

nuestra vida, constituido por nosotros mismos, nuestros significados, nuestra experiencia y presente. Por tanto, un lenguaje del que somos responsables, del que cada uno responde. La dificultad de esto reside en que el ser humano viene a un lenguaje ya dado. Por ello Maillard intenta “desembarazarse del lenguaje” es decir, de los símbolos desactivados que reproducimos únicamente por el peso de la tradición –“el peso de las palabras” (Maillard, 2001b: 27). Y desembarazarse del lenguaje para poder luego, tal y como vimos, de-volver a las palabras, la capacidad para decir de nuevo con “voluntad de sentido (Maillard, 2007: 55). Se trata de iniciar una nueva relación con la palabra, activar el símbolo, tras haberla desalojado de su historia.³³

Maillard formula la necesidad de crear nuevos símbolos, pero nuevos símbolos que han de provenir de “largos silencios, de interiorización, de prudencia” (Maillard, 2005b: 107), en definitiva, de escucha. Ya dijimos que Maillard no niega la escucha, todo lo contrario: su oposición es únicamente cuando ésta supone la revelación pasiva de una verdad oculta. Pero su escucha no va dirigida a la revelación, sino a la indagación y aprendizaje para la formulación del símbolo propio, para la creación, para la razón estética. Queremos insistir además en la “prudencia” convocada siempre por Maillard y que se contrapone al tiempo y pensamiento acelerado y superficial de la postmodernidad (1998: 29). Maillard postula la necesidad de una prudencia intelectual tanto para la comprensión del pensamiento de los otros como para la constitución de nuestros propios símbolos (Maillard, 2014a: 619). Una prudencia que insertamos nuevamente dentro de su estética-ética del metadiscurso, la responsabilidad de lo dicho, la exposición y claridad de las construcciones. Es muy importante al respecto la puntualización que hace sobre el uso indebido de los símbolos –recordamos que nos dice que “Utilizados para otros fines, se degradan y su eficacia se anula”. Con estas palabras se evidencia en Maillard que la apertura constructiva, la potencialidad del lenguaje, no significa cualquier utilización, sino que ha de ser resultado de un proceso de indagación y vivencia, la práctica de una lectura atenta, minuciosa, a la que también se refiere en *La razón estética* (Maillard, 1998: 29) o en *La baba del caracol* (Maillard,

³³ Dentro de los símbolos activados por Maillard, hechos propios para su obra y vida, está el de la diosa Kālī que representa precisamente la destrucción creativa, la regeneración de la negación, la potencialidad del lenguaje, como podemos ver en *Filosofía en los días críticos* (2001b: 63), en *Diarios indios* (2005b: 87), en los ensayos de *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 206) y, sobre todo, en el poema final de *Conjureros* “Las lágrimas de Kali, la conjuradora” –“hème aquí creyendo, / queriendo creer / en la impostura de las ruinas, / en el candor del desastre, / el valor de lo opaco, / la calidez del humo en los rescoldos. / Hème aquí, / hème aquí, / he aquí que me atrevo / a creer en las ruinas” (Maillard, 2001c: 59).

2014b: 39). Potencialidad del lenguaje, pero siempre atenta, vigilante, para no someter al otro, para no derivar incontroladamente, para poder crear los símbolos propios. Creemos por tanto que no es forzado decir que Maillard apela a una ética hermenéutica, como se evidencia en juicios como el que sigue:

En los territorios desconocidos de quienes nos han precedido es preciso entrar con mucha humildad. [...] Ser un investigador no basta para comprender un texto, hay que ser antropólogo y también, y sobre todo, hay que abrir los ojos, los del cuerpo además de los del entendimiento. Hay que saber bajar los ojos a los pies (Maillard, 2014a: 623).

Volviendo a la cuestión de la creación de símbolos propios, investigadores como Tort (2014: 111) y Aguirre de Cárcer (2012: 491), han destacado la capacidad de Maillard para crear sus propias metáforas. Símbolos maillardianos que se activan en su obra, que adquieren un nuevo significado: los husos y los hilos, la araña y la saliva, la diosa Kālī... Podemos decir que Maillard ha conseguido elaborar sus propios símbolos, activar su propio lenguaje, rectificar los nombres, sus nombres, y que lo hizo desde la propia vivencia y escucha de esos símbolos y también desde la prudencia, haciendo partícipes a los lectores de la construcción. El metadiscurso irá así acompañado en Maillard de la creación de nuevos símbolos, la regeneración del lenguaje, la constitución de un lenguaje que tenga sentido en nuestra vida. También hemos de señalar que la activación de los símbolos fue un aspecto que Maillard aprendió de la India; no en vano este fragmento forma parte de *Diarios indios*. Y fue algo que aprendió de la India debido a que allí los símbolos, la regeneración de sus propios símbolos, es una práctica habitual en el hinduismo, tal y como expone Zimmer en *Mitos y símbolos de la India* (Zimmer, 1993: 13).

En Maillard deja, pues, de ser relevante la fractura entre filosofía y poesía, ocupando su lugar la constitución de nuevos símbolos y la exposición del mecanismo de construcción de los mismos. De este modo, en su obra de madurez, con los diarios, Maillard pasa de la “ambivalencia” entre filosofía y literatura a la distinción entre un discurso metafísico y un metadiscurso, esto es, como hemos visto, la distinción entre un discurso que borra sus marcas discursivas y otro que las explicita –también la diferencia entre un lenguaje que reproduce unos símbolos gastados y otro que activa sus propios símbolos. La oposición entre discurso metafísico y metadiscurso no se corresponde a la distinción entre filosofía y poesía, ya que la discusión se plantea en otro ámbito: no la

ruptura del sujeto, sino el compromiso con los otros y con la propia vida. Por ello, como no hay una correspondencia metafísica/metadiscurso con filosofía/poesía, podemos encontrar tanto una filosofía metadiscursiva -la crítica lingüística llevada a cabo por la filosofía del siglo XX-, como una poesía metafísica –por ejemplo, la poesía extremadamente codificada del amor cortés.

En lo relativo a la no equiparación filosofía/poesía con metafísica/metadiscurso, podemos recordar que para Aristóteles la poesía era más filosófica que la historia –entendiendo aquí “filosófica” por metafísica–, pues mientras la primera se encarga de las cosas generales, la segunda lo hace de las particulares (Asensi, 1996: 23). De este modo, la poesía no sólo no sería opuesta a la metafísica, sino próxima a ella, o al menos, como especifica Maillard, cierto tipo de poesía, “la de aquellos que, entendiendo a Aristóteles al pie de la letra [...], reemplazan la primera persona del singular por la tercera del plural (dicen “el hombre” donde debieran decir “yo”) y los sentimientos por conceptos con mayúscula” (Maillard, 2009b: 153). Al pretender universalizar la experiencia, convertirla en concepto, sacarla de su corporalidad, la poesía metafísica está borrando el marco de construcción, omitiendo esos fragmentos que Maillard decía que, por honestidad, debían incluirse –no decir “amor”, sino yo, ahora, aquí, entonces, sentí amor.

Sin embargo, Maillard no critica a Aristóteles, sino, como específicamente ha dicho, a los que lo toman “al pie de la letra”. De hecho, se muestra cercana al filósofo griego en un aspecto crucial de la poética de éste: el concepto de verosimilitud, que nos evoca su estética de relaciones. Pues mientras que la copia se rige por la verdad, lo fundamental del simulacro es la coherencia. En *Filosofía en los días críticos* la autora liga la coherencia o adecuación de las partes con esa honradez que es la práctica consciente de la metadiscursividad:

Podemos exigir que la respuesta sea lógica, no que sea verdadera. La verdad, decía Aristóteles, tiene que ver con los hechos; la coherencia (o verosimilitud) con la obra de arte. Pero los hechos, para el griego, eran claros: el mundo coincidía con la percepción del mundo, y el mundo estaba fuera. Hoy también coincide el mundo con la percepción, pero a la inversa: lo que la realidad externa sea, y si es, es un supuesto. Contamos con el supuesto, por supuesto.

Hablemos de coherencia, pidamos coherencia, esa es la honradez del constructor del mundo (Maillard, 2001b: 90-91).

Sin embargo, según señala Maillard, la poesía de la modernidad es una poesía metafísica debido a una indebida comprensión de Aristóteles:

El poeta tomó prestados a la filosofía (que también era cosa de palacio) ciertos hábitos. Por ejemplo, el autor empezó a utilizar la tercera persona del plural para hablar de sí mismo. Contagiado de metafísica, se ejercitó en lo universal, y ya no con el ejemplo, como correspondía a la poesía épica (a la que se refería Aristóteles), sino con el concepto. Ya no se hacía referencia a aquel personaje apasionado o a aquel otro cuya muerte..., sino que se cantaba al Amor y a la Muerte. Y así hemos llegado a este momento (Maillard, 2014b: 109-110).

Porque a la par que la metafísica se establecía como discurso dominante en la modernidad, produciéndose la valoración del ser por encima de todo parecer, el ansia de original; por su parte la poesía se hizo mayoritariamente metafísica, un arte de copia y no simulacro. Pensemos por ejemplo en la poesía petrarquista, concretamente en la representación de la mujer en ésta: no es una mujer individual aunque la llamemos “Laura”, sino la copia de la idea de mujer, de tal forma que las copias de esta idea de mujer son repetidas por unos y otros autores sin apenas variaciones en su retrato estableciéndose incluso como la mujer original de la cual todas las mujeres serían formas imperfectas. No sólo la literatura: nuestro lenguaje cotidiano no está exento de metafísica (Maillard, 2009b: 87). Para empezar, nos referimos a nosotros mismos y a los otros como un nombre, esto es, como una abstracción, como una idea, anulando las singularidades de cada instante (Maillard, 2014b: 70). Nos referimos a los otros metafísicamente en lugar de tomar el nombre únicamente como pacto social; convertimos el nombre en identidad. Igualmente, nuestro discurso tiende a remitir a las abstracciones en lugar de a los casos concretos: la muerte y no los muertos, el amor y no los amores, valorando como más científico y maduro un discurso construido en las abstracciones en lugar de en los casos concretos (Maillard, 2009b: 157). Pareciera, como señalara Nietzsche, que “dejaríamos de pensar si renunciáramos a esa metafísica” (Nietzsche, 2006: 198). No podemos ponerle a cada perro un nombre distinto, ni mucho menos podemos dar infinitos nombres a cada perro para recoger todas sus variaciones y cambios –a no ser que quisiéramos acabar como “Funes el memorioso” (Borges 1974: 492). Parece que no queda más remedio que llamar perro a todos los perros. Sin

embargo, podemos, tal como propone y efectúa Maillard, explicitar la operación, explicitar el lenguaje. Basta con decir: “llamo al perro *perro*” y no “esto es un perro” (Maillard, 2009b: 179), explicitando con ello el uso del lenguaje como instrumento, que *ceci n’est pas*, señalando el lugar desde donde se habla, los márgenes e intervalos del texto. En definitiva, seguir no una discursividad metafísica sino metadiscursiva.

También es posible, señala Maillard, una poesía que no sea metafísica: aquella poesía que se ocupa no de las abstracciones sino de los acontecimientos (Maillard, 2014b: 97). Maillard ha encontrado esta poesía de los acontecimientos en la literatura oriental, en el haiku de la poesía japonesa.³⁴ En *La razón estética* identifica el haiku con la llamada por ella “poesía fenomenológica”, esto es, una poesía de los acontecimientos en oposición a la poesía metafísica. Aunque en libros posteriores Maillard no vuelve a utilizar la denominación “poesía fenomenológica”, esto no significa que abandone sus presupuestos, todo lo contrario: los diarios o *Matar a Platón* suponen en muchos casos la aplicación, profundización y afinamiento de sus principios. El objetivo sigue siendo captar el acontecimiento, el instante de simultaneidad sobre el mundo, el estar-siendo y no el ser, aunque ahora reciba otros nombres como poética del “suceder” o del “caracol” (Maillard, 2014b: 35), o incluso una poética que “dejaré sin nombre, invitándole a usted que se lo ponga” –con esto último, cediéndole la palabra al otro, ofreciéndole el lugar del dios desconocido, porque la poesía de los acontecimientos es escucha (ibid., p. 12).

Hay en Maillard una convergencia entre poesía metadiscursiva y poesía de los acontecimientos o fenomenológica. Al exponerse los elementos de la construcción del discurso, la enunciación, los fuera de texto, se visibiliza la simultaneidad de los materiales que en sus conexiones dan lugar al texto, mostrándose el acontecimiento o instante del poema. Maillard entiende la metadiscursividad como una escritura que da cuenta de “el vacío que lo soporta” (2015d: 296), lo cual enlaza con el haiku, ya que, tal como señala Toshiko Izutsu, todo el arte de Extremo Oriente se construye en la noción de “espacio vacío” (Izutsu, 2009: 204), lo cual también muestra Maillard en “Apuntar al blanco. El vacío y su representación” (Maillard, 2009b: 93). Pero además, cuando nuestra autora señala como característica principal del haiku la vivencia concreta, directa, así como el despojamiento del trazo, la eliminación de toda la carga metafórica

³⁴ Maillard dedica varios ensayos a la interpretación y reflexión del haiku en *La razón estética* (Maillard, 1998: 213), en *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 93) y en *La baba del caracol* (Maillard, 2014b: 97)

y abstracta del lenguaje (Maillard, 2014b: 102), nos da las claves de la relación entre la forma tradicional japonesa y la metadiscursividad, ya que ésta última también se caracteriza por la concreción, sólo que la concreción de un lenguaje tratado como lenguaje, siendo la desnudez del trazo la de una estructura que se apunta a sí misma. Si el haiku capta el aquí y ahora del mundo, el metadiscurso es el aquí y ahora de la enunciación, como podemos ver en el siguiente poema de *Hilos*:

ESTRATEGIAS

Escribir. La escritura como abstracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato.

La voluntad

ausente (Maillard, 2007: 37).

Lo primero con lo que nos encontramos son los verbos en infinitivo, tiempo del acontecimiento, del haiku, como desarrolla Maillard, tiempos que indican una apertura del presente, una vivencia del aquí (Maillard, 2014b: 93). Por otro lado, observamos en el texto la identificación del acto de escribir con la realización de actos concretos, casi podríamos decir insignificantes, pero actos que propiciarían la actitud para la escritura del haiku, tal y como señala Basho (Maillard, 2014b: 76). Se trata de actos nimios que forman parte del aprendizaje del discípulo budista (Arnau, 2007: 272), actos muy concretos, físicos, ausentes de toda interpretación, de todo juicio, que llevan a la ausencia del yo, a la exterioridad, como se concluye en el último verso, el vaciamiento de la mente, para entrar en el aquí y ahora, donde los símbolos puedan activarse. El poema busca el aprendizaje de la atención, de la captura del instante, de una manera semejante a la búsqueda del despertar del budismo zen (Arnau, 2007: 234). No podemos sino recordar el “estar atento y formular la pregunta” de “Benarés” (Maillard, 2005b: 107). Estimamos por tanto que el poema busca esa apertura de atención, esa actitud de escucha necesaria para insertarse en el presente. El último verso, “la voluntad ausente”, reduplica “el yo, sin embargo, ausente” (Maillard, 2015d: 24)” que vimos con anterioridad y que remite al desprendimiento de identidad, de “ser” que no cuerpo, necesario para dar lugar a la experiencia concreta de estar en el mundo, pues es el

cuerpo el que cambia la arena del gato o llena la botella de abertura pequeña, es el cuerpo el que se inserta en el estar siendo del mundo, en el absoluto presente, es el cuerpo el que dice yo.

No sólo la concreción de lo que se nos dice, la materialidad de los actos que se nos describe, sino la concreción de las palabras, así la palabra “abs-tracción”. Al señalar la división prefijo y lexema en “abs-tracción”, división acentuada no sólo por el guión sino también por el cambio de verso, reparamos en su materialidad. Ya no podemos leer “abstracción” de manera automática, sino que detenemos y desprendemos el sentido, alertamos en el significante. Un alertar en la propia palabra, reparar en su aquí y ahora, que vemos reiteradamente en otros textos de *Hilos*, el acontecimiento del propio lenguaje, de tal modo que nos atrevemos a decir que la metadiscursividad es el haiku del lenguaje. Al hacernos atender al cuerpo de la palabra, su constitución en prefijo y lexema, Maillard ha cambiado el sentido habitual de “abstracción” y lo ha hecho suyo, ha desalojado al significante, y en su desnudez, en el despojamiento de su trazo que es el despojamiento de su sentido, ha captado la palabra en su instante.

La constitución de una escritura metadiscursiva es así la elaboración de un escribir sobre el aquí y ahora, y en ese aquí y ahora se concentra la escritura de madurez de Maillard emprendida con *Matar a Platón* que se inicia significativamente con el verso “Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora” (Maillard, 2004: 13). En este cuidado por el aquí y el ahora del lenguaje y del mundo, pierde todo interés para Maillard el cultivo de un género literario u otro, la elección por una forma discursiva u otra. Porque lo importante para expresar al aquí y el ahora es superar los cercos semánticos, tal y como hemos visto con la palabra “abs-tracción”. Y uno de esos cercos es el género. Por ello, Maillard inutiliza la distinción filosofía y poesía doblemente. Primero, como hemos visto, al considerar ambas como elaboraciones discursivas diacrónicas y pragmáticas, ya no como actitudes vitales. Segundo, al manifestar que lo que importa no es la elaboración de una y otra forma, sino encontrar los símbolos propios, lo cual incluye las formas discursivas propias, como leemos en el siguiente fragmento de “El pájaro. Variaciones sobre poesía y filosofía”:

Ni el hacer filosófico ni el poético, sin embargo, obtendrán resultados dignos de mención si no son capaces de abrir una brecha. Se ha de efectuar una transformación en el cerco, dentro de algunos de los cercos con los que protegemos lo ya conocido.

[...] No hay nada trascendente en ello. A un cerco le sucede otro cerco, y así sucesivamente. Un cerco abriendo sobre otro cerco.

[...] A veces, no obstante, hay brechas que no abren sobre un cerco, sino directamente sobre el fuera (Maillard, 2014b: 57).

Como vemos, lo importante para Maillard ya no es hallar una “intersección” entre filosofía y poesía, sino si acaso construir un nuevo objeto, una forma discursiva propia: la práctica de una estética no reproductiva sino creativa, la razón estética, un arte de simulacro y no de copias. En ese sentido, podemos recordar la definición de Barthes sobre la interdisciplinariedad: “la interdisciplinariedad no basta con tomar un ‘asunto’ (un tema) y convocar en torno de él a dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie” (Barthes, 1987: 107). Y ésta es la interdisciplinariedad de Maillard, la creación de un nuevo objeto que suponga la ruptura de los cercos, que esté fuera de los cercos, la creación de un objeto que “no pertenezca a nadie”. Sólo en este sentido podemos hablar de interdisciplinariedad o intersección filosofía y poesía en su obra de madurez: la creación de una forma discursiva propia, la activación de una forma discursiva propia que serán sus diarios. Nos resulta imprescindible destacar una vez más que el objetivo de Maillard no es sólo la metadiscursividad sino efectuar, a partir de esa metadiscursividad, esa prudencia y atención, la renovación del lenguaje a la que hicimos referencia, la creación de símbolos activos que será también la creación de una forma discursiva propia que suponga la inserción en el mundo presente, en nuestro tiempo histórico.

Con estas líneas, Maillard nos recuerda que las formas discursivas son diacrónicas, cambiantes, y que la evolución de la literatura tiene que ver con la renovación de estas formas. Es muy destacado que haga hincapié en que “No hay nada trascendente en ello. A un cerco le sucede otro cerco y así sucesivamente”. Éste “no hay nada trascendente en ello” deja claro su visión histórica y relativista del pensamiento y la literatura, así como su rechazo a ser leída desde un ángulo místico o metafísico, rechazo que manifiesta en diversas ocasiones, como ya vimos en el fragmento de “Benarés” que reproducimos (Maillard, 2005b: 107). Nuestra autora siempre insiste en el hecho de que “os hablo de cosas muy concretas” (Maillard, 2015c: 81), esto es, que todo lo que dice lo es atendiendo al aquí y al ahora, a los materiales, a las palabras en tanto palabras. No se trata sólo de la necesidad de salir del cerco para establecer nuevos géneros literarios, las transformaciones históricas de la literatura, nuevos cercos que

serán en el futuro sustituidos por otros, la destrucción, regeneración, destrucción y nuevamente regeneración de la diosa Kālī (Maillard, 2001c: 53), sino que, más allá de esta sustitución de un cerco por otro, señala que “a veces, no obstante, hay brechas que no abren sobre un cerco, sino directamente sobre el fuera” (Maillard, 2014b: 57).

El fuera de Maillard no es silencio ni supresión del lenguaje. A pesar de la crítica lingüística, en ningún momento el lenguaje es suprimido. En primer lugar, porque es imposible negar el lenguaje –todo es lenguaje, todo es doble–; y en segundo lugar porque su objetivo es de-volver las palabras, no negarlas. En cuanto al silencio, aunque en su obra encontramos numerosas alusiones a éste, el silencio es para Maillard elemento constructivo del propio discurso, equilibrio y balance del lenguaje, no su oposición; recordemos las palabras de “Benarés”, “Es hora [...] de largos silencios” (Maillard, 2005b: 107), pero largos silencios que permitan “formular la pregunta”. Es decir, el silencio tiene que ver con la escucha, con el diálogo, con un lenguaje potencial. De este modo, el fuera es el lugar no de la supresión del lenguaje o del silencio sino del acontecimiento, y “no hay nada trascendente en ello”, pues como vimos al referirnos al haiku y al poema “Estrategias”, el acontecimiento es lo concreto, se gesta en lo concreto, encuentro entre cuerpos, cuerpos que se constituyen en el aquí y ahora. El fuera, el acontecimiento, es ese gesto que Maillard señaló que debemos diferenciar de la palabra (Maillard, 2001b: 7-9). Por tanto, lo que Maillard propone en este ensayo es la práctica de una poesía o de un escribir de los acontecimientos, por encima de cualquier distinción de géneros.

4. El vacío que todos los cambios sustenta

El diario *Bélgica* es un ejemplo de la metadiscursividad y fuera de Maillard, la interdiscursividad barthesiana, la inclusión de los fuera de texto (Nieto, 2012b). Pero ahora queremos centrarnos en un episodio muy concreto de *Bélgica*: una alegoría sobre la vivencia, evolución y superación de la disyuntiva entre filosofía y poesía mediante el aprendizaje y prudencia de la metadiscursividad para, finalmente, la construcción de un discurso del fuera o del acontecimiento. Nos referimos al diálogo entre el filósofo y el poeta:

–¿A quién le servirán mis conocimientos? –se lamenta el filósofo–. Empeñé mi vida en un inmenso esfuerzo de lógica imperioso y solitario. Se averiguó inútil para la resolución de cuestiones metafísicas, pero imprescindible para conocer los límites del conocimiento y valioso, sobremanera, para dilucidar cuestiones inmediatas. ¿Qué continuidad habrá, ahora, para tan largo empeño? Inútil es el saber que no se entrega [...].

–Si comiesen mi pan –le dijo al poeta dulcemente–, no necesitarían hallar consuelo. [...] Si comiesen mi pan sabrían de la inutilidad de todas las guerras. El pan que amaso en secreto equilibra el universo.

El poeta lloró. Luego dejó de llorar.

–Enséñame, –le dijo.

Y de lo que hablaron fue de los límites del lenguaje, de las definiciones correctas, de la lógica que rige el pensar.

Después de mucho tiempo, el filósofo le preguntó al poeta.

–¿Qué has aprendido?

–A no llorar –contestó el poeta. Y le señaló un pez de aletas doradas cuya cola guiaba como una quilla su cuerpo irisado bajo el agua. El filósofo se sentó a su lado.

Y de lo que hablaron fue de los días, de las nubes que pasan, de los ojos de los peces, del latir bajo el pelambre cálido de los mamíferos (Maillard, 2011a: 125).

El filósofo y el poeta de *Bélgica* son impersonales pero no atemporales: son el filósofo y el poeta de la actualidad, de nuestro tiempo presente. Y esta contextualización es relevante. Primero porque, como ya mencionamos, Maillard contextualiza, politiza y relativiza la problemática filosofía y poesía. Pero también porque, al llevar al presente la problemática entre filosofía y poesía, nos muestra, tal y como venimos analizando, que sus preocupaciones estéticas están imbricadas en su análisis de la actualidad social y política. En este sentido, Maillard busca siempre una poesía y un pensamiento necesarios, pero necesarios para ahora, para este tiempo que vivimos, para nosotros. Porque la actualización de los símbolos es para poder recuperar un sentido propio, para que tengan vínculo con nuestra vida presente. Al final del artículo “En un principio era el hambre.[...]”, tras mostrarnos la disputa por el poder que enfrentó a la filosofía con la poesía, así como la consecuente conceptualización de la poesía, la poesía metafísica de la modernidad, Maillard se pregunta por la poesía necesaria, pero haciendo hincapié en la poesía necesaria “ahora”, en nuestro tiempo presente, atendiendo a las demandas históricas (Maillard, 2009b: 152). El filósofo y el poeta de *Bélgica* lamentan la

indiferencia de la sociedad hacia su actividad, la indiferencia de un mundo globalizado donde los *mass media* se yerguen como los nuevos constructores de identidad. La crítica de Maillard a la superficialidad de la postmodernidad, al capitalismo globalizador de finales de siglo XX y aún más de principios del XXI, está muy presente en sus textos, y no sólo en ensayos como *La razón estética y Contra el arte y otras imposturas* sino también en sus diarios como en *Adiós a la India* (2009) – esta cuestión la retomaremos en el quinto y último capítulo de nuestro trabajo, pero sólo queremos ahora mismo insistir en su preocupación por el tiempo presente en relación a su indagación en el aquí y ahora.

En cuanto a la pérdida de reconocimiento de su actividad, ya hemos señalado, siguiendo las ideas de Maillard en “En un principio era el hambre [...]” (Maillard, 2009b: 137), que la poesía en la Antigua Grecia poseía una función social. El ataque de la filosofía a la poesía en la Antigua Grecia se debió a su afán por adquirir este rol (ibid., p. 140). Platón logró imponer la filosofía, pero una filosofía que era metafísica y que permitía la formación de “identidades, individuos iguales a sí mismos, fácilmente gobernables” (ibid., op. 149). A finales del siglo XIX, en el contexto de la crisis de la modernidad, Nietzsche redujo toda la metafísica a lenguaje. La filosofía, o al menos cierta filosofía, inició en el siglo XX una crítica lingüística, lo que se ha llamado un giro lingüístico en la filosofía del siglo XX. Wittgenstein, considerando que “los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje hace fiesta” (Wittgenstein, 1998: 93), lleva a cabo un análisis pragmático del lenguaje en su influyente libro *Investigaciones filosóficas*, e influyente, entre muchos otros, para nuestra autora. De esta crítica lingüística participa el filósofo de *Bélgica*, que sabe de la insuficiencia de su conocimiento para resolver cuestiones metafísicas, pero también, de la misma manera que lo sabe Maillard, de su valor “imprescindible para conocer los límites del conocimiento y valioso, sobremanera, para dilucidar cuestiones inmediatas” (Maillard, 2011a: 125). Porque la crítica lingüística no es una actividad desligada de la realidad, y no lo es porque no hay más realidad que la del lenguaje.

Sin embargo, y es por lo que se lamenta el filósofo de *Bélgica*, nadie parece ver la utilidad práctica y efectiva que tiene su trabajo. Esa utilidad ética, vital y social que sí viera Maillard en la rectificación de los nombres, no su imposición sino su clarificación. Únicamente el poeta, también ignorado por el tiempo presente, pide al filósofo que le enseñe su juego, la metadiscursividad, el análisis lingüístico que revela “la verdad del discurso”. Pero el diálogo entre el filósofo y el poeta no acaba ahí, y cuando el poeta

domina “los límites del lenguaje” entonces aprende “a no llorar”, es decir, aprende a no estar atrapado en sus emociones, esas que antecedian a nuestra experiencia, aprende a distinguir las emociones estéticas de las emociones afectivas (Maillard, 2009b:61). Aún más, el poeta obtiene algo que el filósofo no conocía: el descubrimiento “de los días, de las nubes que pasan, de los ojos de los peces, del latir bajo el pelambre de los mamíferos”, esto es, el descubrimiento del mundo concreto, del suceder del mundo, el acontecimiento. Hemos llegado pues, con el filósofo y con el poeta, después de la crítica lingüística, al afuera.

El aprendizaje mutuo entre el filósofo y el poeta de *Bélgica* nos recuerda la aproximación a la poesía que realizaron filósofos del siglo XX como Heidegger, la propia Zambrano, Derrida o Deleuze. También nos muestra el camino inverso: una poesía que en el siglo XX y XXI ha seguido la lección de la filosofía pragmática, así los *Botones blandos* de Gertrude Stein, el poema “Cómo decir” de Samuel Beckett o, ya en la actualidad, el libro *Decreación* de Anne Carson. En cuanto a Maillard, podríamos decir que ella hace ambos itinerarios: tanto el que va de la filosofía a la poesía, con libros como *La razón estética* o *La baba del caracol*; como el de los poetas que aprendieron de la filosofía pragmática a tratar el lenguaje como lenguaje, así los libros *Matar a Platón* o *Hilos*. Pero en Maillard, al igual que en la alegoría de *Bélgica*, ninguno de los dos itinerarios es suficiente, ya que, como nos indicó en “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”, hay que abrir brechas en los cercos, no sólo cambiar un cerco por otro (Maillard, 2014b: 57).

Con la crítica lingüística Maillard también aprendió a “no llorar”, esto es, el dominio de las pasiones, la separación entre sensación y palabra, pues como ella misma indica, la palabra “dolor” añade dolor al dolor (Maillard, 2009b: 123), de tal modo que es precisa la conciencia lingüística, la metadiscursividad, para no dejarse llevar por una emotividad predeterminada y deshacerse de los símbolos desactivados. Al concluir que la metafísica es un problema del lenguaje, y éste un problema del sujeto que ha automatizado ese lenguaje, los diarios inician un análisis y discernimiento de los procesos mentales que le llevan finalmente al observador observándose, al límite de la conciencia, ese aprender a “no llorar” que Aguirre de Cárcer en su tesis doctoral llamó “la actitud contemplativa en la obra de Chantal Maillard” (Aguirre de Cárcer, 2012) y que podemos considerar el aprendizaje para la consecución de la “poesía fenomenológica”, la escucha para la inserción en el “cuando” de la existencia, en el instante (Maillard, 1998:198). De este modo, ese “de los días, de las nubes que pasan”

del que acaban hablando el filósofo y el poeta es la poesía fenomenológica, cuando tras el aprendizaje y práctica de la crítica lingüística ambos han descubierto lo que “importa”:

Importa
aprender a mirar de reojo las nubes
y ver cómo se forman las tormentas y cómo
aclara luego el día.
Importa ver el cielo tras las nubes,
ese vacío en el que todos los cambios se organizan,
ese vacío semejante a lo que somos bajo
los sentimientos que nos mueven (Maillard, 2001c: 14).

Superado el cerco del lenguaje, efectuado ese trabajo textual que desactiva el discurso de la metafísica, viene lo que “importa”: la capacidad para escuchar las diferencias, la atención a la multiplicidad, la inserción en el acontecimiento, el fuera de los cercos. Tanto el diálogo final del poeta y del filósofo como los versos del “Conjuro para atravesar arenas movedizas” que recién hemos transcrito coinciden en la imagen del desplazamiento de las nubes que ejemplifica el continuo movimiento de la realidad, el hacimiento y deshacimiento de las formas, los procesos del mundo. Las nubes son la imagen opuesta de la realidad inmóvil y atemporal de la metafísica. La metadiscursividad permite, a diferencia de la discursividad metafísica, captar el “cuando”, el movimiento de las palabras en el texto que se asemeja al de las nubes. Recordemos cómo en el poema “El punto”, Maillard capta el “cuando” del texto: el desplazamiento del significante “punto” por la superficie de la página. Por otro lado, como vimos al concluir el apartado anterior, Maillard va a buscar siempre “lo que importa”, “lo necesario”, siendo una referencia continua en sus textos. Detectamos una vez más que en nuestra autora la deconstrucción, la crítica lingüística, no es un ataque al lenguaje, sino la búsqueda de un decir que nos inserte en el mundo presente, en el encuentro con el otro, “lo que importa”.

La crítica lingüística nos permite, según el cuento del filósofo y del poeta de *Bélgica*, y según también el propio recorrido estético y filosófico de Maillard, abrir la superficie del mundo, insertarnos en el suceder, en ese tiempo presente en el que las nubes no paran de pasar y los días de sucederse, donde no somos un ser sino un estar

siendo, de tal modo que el nombre, la definición, la identidad, es imposible (Maillard, 2009b: 142-143). En este sentido, en la concepción del mundo como temporalidad presente e inapresable, podemos percibir la relación de Maillard con el taoísmo, vinculado éste con el haiku a través de la mediación del budismo zen (Maillard, 2000a: 39). Nos referimos específicamente a lo que Maillard llamó “Principio de dinamicidad” en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*: “Ningún nombre designa algo permanente porque todo está en perpetuo proceso de transformación [...] Nada es permanente salvo el propio Principio de dinamicidad que rige las transformaciones; nada es permanente salvo aquello que no es nada que pueda ser nombrado” (Maillard, 2000a: 34).³⁵ No podemos sino reconocer al respecto aquello que el “Conjuro para atravesar arenas movedizas” llama lo que “importa” y que es “ese vacío en el que todos los cambios se organizan” (Maillard, 2001c: 14). Un vacío que también aparece al referirse a la metatextualidad cuando nos dice que “Una obra ha de terminar siendo, si se es honesto, una reflexión sobre el lenguaje y sobre el vacío que lo soporta” (Maillard, 2015d: 296). Ese vacío característico de las artes de Extremo Oriente que es el hueco dejado en el panteón griego para el dios desconocido. Un vacío que no es nihilismo sino posibilidad, deferencia hacia el otro. Maillard expresa el impedimento de dar cuenta de la totalidad de “burbujas del pensamiento” que gestan el relato (Maillard, 2015d: 259), de captar el devenir del mundo. No podemos expresar la totalidad pero sí podemos recoger el instante, y el instante es el vacío, el espacio potencial, abierto a la hospitalidad de todos, de cada uno.

Podríamos concluir que la metafísica, al mostrarnos una realidad inmóvil, nos ha privado del contacto con el mundo, entendiéndolo por mundo el principio de dinamicidad, y que para poder atender al acontecimiento basta con derrotar a la metafísica. Sin embargo, desde la concepción del lenguaje como pacto, parece contradictorio culpar a la metafísica de nuestra incapacidad para percibir la dinamicidad, ya que ésta, como cualquier otro sistema, como cualquier otro lenguaje, no es más que una construcción, un instrumento social. Por tanto, el error o la culpa no son de la metafísica, sino del hombre que ha efectuado un uso indebido de ésta convirtiéndola en verdad. Un hombre que se resiste, por miedo, por incapacidad, a perder su identidad, se resiste a ser “ese vacío en el que todos los cambios se organizan”. Y esta resistencia es la náusea:

³⁵ Observamos una semejanza entre el “Principio de dinamicidad” y la teoría de los *dharmas*, o lo que es lo mismo, entre el taoísmo y el budismo, tal y como señala la propia Maillard (2000a: 49).

La náusea sartriana es una defensa ante la nada última que se hace sentir ya en el umbral de la plenitud estética; es una actitud defensiva ante la agresión contra la individualidad, un acto de supervivencia de la mente ante el deslizamiento y la pérdida de sí. El horror ante la plenitud desbordante de la vida es un intento desesperado de afianzamiento por parte del yo que se siente a punto de perder pie (Maillard, 1998: 211).

Por tanto, el problema no es la metafísica, sino cuando olvidamos que ésta o cualquier otro sistema son producto del ser humano, son construcción, pacto social, cuando hacemos verdad de una teoría, como señala Maillard en el prólogo de *Contra el arte y otras imposturas*, del bastón al muro:

Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido (Maillard, 2009b: 10).

Considerando que somos responsables de nuestro lenguaje, de nuestro mundo, Maillard emprende su vigilancia hacia su propio discurso. Por ello su esfuerzo por evidenciar siempre el lugar desde donde hablaba, por clarificar los términos. De hecho, Maillard es incapaz de condenar de manera abstracta e impersonal a la metafísica, concluyendo en *Matar a Platón* que “[...] es posible que Platón / no sea responsable de la historia: / delegamos con gusto, por miedo o por pereza, / lo que más nos importa” (Maillard, 2004: 67) –y fijémonos de nuevo como aparece lo que “importa”.³⁶ El problema de la metafísica es el problema del hombre que “por miedo o por pereza” es incapaz de estar frente al mundo, frente al suceder, incapaz de aceptar la verdad del discurso, el principio de dinamicidad, aun cuando éste se le manifieste de una manera innegable y explícita, tal y como le sucede a Antoine Roquetin, el protagonista de *La*

³⁶Maillard es finalmente incapaz de juzgar de manera abstracta la metafísica. Sin embargo, en su último diario, *La mujer de pie*, se plantea que quizá no esté mal la eliminación de la filosofía en los planes de estudio de la enseñanza secundaria. Obviamente, con filosofía se refiere a la metafísica. Hemos de relativizar esta condena: lo que critica Maillard es la metafísica que se enseña como verdad, sin mostrar su construcción, sin especificar las reglas del juego (Maillard, 2015c: 218).

náusea de Sartre en el famoso episodio de la raíz del castaño rememorado por Maillard:³⁷

Eran las seis de la tarde. Sartre estaba en un parque contemplando la raíz de un castaño cuando, de repente, se dio cuenta de que aquella raíz “existía”, que, más allá de sus características empíricas, existía. Y esa existencia hacía que cobrase una dimensión espantosa. [...] Lo que contemplaba era el desbordamiento de las cosas, el aniquilamiento de los límites en que están normalmente contenidas y la nada en que, perdidos los límites, ese desbordamiento nos precipita. “Yo hubiera deseado que [las cosas] existieran con menos fuerza, de una manera más seca, más abstracta, con más moderación”, escribía el filósofo. Pero no, no había vuelta atrás (Maillard, 2009b: 142).

No basta con descubrir lo que “importa”: Antoine Roquetin percibe el principio de dinamicidad, pero su reacción no es ni mucho menos la celebración de la libertad, la potencialidad del vacío a la que nos referimos; todo lo contrario: sobreviene el miedo, la náusea, el rechazo, la incapacidad para habitar el acontecimiento. Por ello, tras la ambivalencia entre filosofía y poesía, emprendida la metadiscursividad, Maillard lleva a cabo una teoría del conocimiento. No para descubrir la verdad del hombre, pues como sabemos no hay tal, no hay nada más que “ese vacío semejante a lo que somos bajo / los sentimientos que nos mueven”, sino para desactivar las inercias de nuestras respuestas, para poder traspasar la náusea, ese sentimiento tan social y cultural que es la náusea, no sólo percibir las diferencias, el principio de dinamicidad, sino poder mantenerse en la intemperie, ante el otro.

Conclusiones

El objetivo del presente capítulo era examinar la dicotomía entre filosofía y literatura en Maillard, una dicotomía que no era únicamente una cuestión de dos formas discursivas, sino la misma organización y concepción de la realidad. La hipótesis de la

³⁷ El episodio de *La náusea* es rememorado por Maillard en diversas ocasiones de su obra: en “Poéticas de la percepción” (Maillard, 1998), también en “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía” (Maillard, 2009), volviendo a aparecer en *La baba del caracol* en el texto “En la traza. Pequeña zoología poemática” (Maillard, 2014). En el segundo capítulo, “El afuera”, analizamos en detalle este tema.

que partíamos era que la reflexión, interpretación y finalmente destrucción de ésta suponía el paso de su primera escritura hacia su obra de madurez, de sus primeros ensayos y poemarios a *Matar a Platón*, libro este donde la crítica a la metafísica supone finalmente el compromiso ético de insertarse en la diferencia, y consideramos que así lo hemos confirmado durante el capítulo.

En el primer apartado de nuestro trabajo, "Unidad fracturada", hemos empezado viendo cómo la dicotomía entre filosofía y poesía marca la primera etapa de nuestra autora, siendo además uno de los motivos que le llevaron al estudio de María Zambrano. Tanto Zambrano como la primera Maillard comparten la vivencia de la dicotomía entre filosofía y poesía como una unidad fracturada del sujeto, una escisión del yo –la razón poética de Zambrano, objeto de estudio doctoral de Maillard, es un intento por resolver tal fractura. Sin embargo, cabe plantearse a qué se debe esta concepción de un sujeto escindido, y en ello hemos indagado en estas primeras páginas, en el sentido de la dicotomía filosofía y poesía en la historia de Occidente, descubriendo en ella las dicotomías de la metafísica. De este modo filosofía y poesía es la extensión de la dualidad alma/cuerpo, verdadero/falso, realidad/ficción, donde el primer término es el considerado positivo, valioso, digno de atención, y el segundo lo deplorable, condenable e incluso peligroso. Sin embargo, el paso del feudalismo al capitalismo, de una sociedad estamental a clasista, esto es, la modernidad, supuso una alteración en la dualidad, que llevó, como hemos visto, a la inestabilidad de la división, a la crisis del sujeto y del lenguaje, lo cual afectaba a la misma consideración entre la filosofía y la literatura, entre la realidad y la ficción, entre el origen y el doble. El yo se halla fracturado en el capitalismo, y esto es lo que ha reproducido Zambrano y la primera Maillard. Pero en su reflexión y observación de la problemática de la identidad y del lenguaje, en su interpretación de la modernidad y la postmodernidad, Maillard va a concluir que todo es doble, que todo es ficción, es decir, que todo es construcción lingüística, incluso la misma dicotomía filosofía y poesía, siendo esto el cimiento de su razón estética y de su ruptura con María Zambrano. El resultado poético de esto es *Matar a Platón*.

En la segunda sección del capítulo, "El doble", partimos de la razón estética, la consideración de que todo es lenguaje, de que todo es discurso, no sólo la literatura y la filosofía sino también la ciencia y, aún más, nuestra mirada sobre el mundo es construcción. Por tanto, Maillard determina que no hemos de valorar el mundo en relación con su verdad sino atendiendo a criterios estéticos: la coherencia, la

verosimilitud y, finalmente, su utilidad, entendiendo por tal utilidad la vida inserta en el presente, lo que nos permita vivir aquí, con los otros y en los otros. La razón estética de Maillard es por tanto un pensamiento del doble que va a afectar a su propio tratamiento del lenguaje. Así su práctica de los desdoblamientos, a los que se han referido los estudiosos de su obra, en especial Nieto (2015b), tiene que ver con la superación y cuestionamiento de la dicotomía filosofía y poesía, la efectuación de una razón estética. El doble, como examinamos, es un tópico literario, pero un tópico que en la modernidad y postmodernidad adquiere una gran presencia por los motivos que vimos en el apartado anterior. Este pensamiento del doble, esta razón estética, nos recuerda el pensamiento postestructuralista, y así en el capítulo han aparecido nombres como Foucault, Derrida o Deleuze, además de una tradición literaria vanguardista en la que englobaríamos a Borges, Mallarmé, Perec o Michaux, por nombrar sólo a algunos. Además, como también se ha visto, para la razón estética, para la constitución de un pensamiento del doble, fueron igualmente importantes los pensamientos orientales, sobre todo los pensamientos de la India.

La conclusión finalmente de que todo es lenguaje nos lleva a la interrogación por el propio lenguaje, y esto es lo que hemos visto hacia el final de la sección "El doble". Si todo es doble, si todo es lenguaje, cabe preguntarse qué es entonces el lenguaje. Y la respuesta de esto es: nada. El lenguaje es un espacio vacío que habitar, una casa en la que el cuerpo puede alojarse, y cualquier cuerpo, "cualquier cosa" que diría Pardo (2010: 35), formando instante, formando aquí. Y esto no es ni mucho menos nihilismo, sino precisamente el cimiento fundamental para la ética de la diferencia. El lenguaje como espacio en blanco es el lenguaje tendido para al otro, a la atención del otro, para habitar no sólo por mí sino también por aquel radicalmente otro que ni siquiera podemos nombrar, pero que después de nosotros tomara la palabra que un día dejamos escrita; y la palabra será su cuerpo ahí.

En "Las marcas del texto" hemos proseguido con las conclusiones a las que llegamos en el anterior apartado yéndonos a dos artículos en los que Maillard desactiva la dicotomía filosofía y literatura: "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de filosofía y poesía" (Maillard, 2009b) y "El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento" (Maillard, 2014b). En ambos textos nuestra autora expone que filosofía y literatura son formas discursivas. Frente a estas formas discursivas, frente a cualquier forma discursiva, lo que Maillard va a proponer es la efectuación del afuera, donde el lenguaje manifiesta ese espacio vacío para habitar por

el otro, para insertarse en el instante. Porque Maillard no va a oponerse a la elección de una forma discursiva u otra, sino a que oculten sus marcas de construcción, a que intenten borrar el rastro de que son sólo una de las posibilidades y no la única. El afuera discursivo al que apunta Maillard es la explicitación del lenguaje como lenguaje, lo que va a llevar a cabo en los diarios, que no son la interdiscursividad ni la hibridez genérica sino la metadiscursividad. El intento de explicitar todas las marcas discursivas con el fin de señalar desde dónde se está hablando, para mostrar el movimiento y potencialidad, del lenguaje, para apuntar al cuerpo-aquí que habita el lenguaje, y para permitir al otro dirigirse a nosotros, que sepa desde dónde estamos hablando.

En "Las marcas del texto" hemos profundizado en lo que ya empezamos a concluir en el apartado anterior: que todo es lenguaje, que todo es doble, no sería nihilismo sino precisamente responsabilidad. Y una responsabilidad lingüística que lleva a Maillard tanto a la explicitación de la propia construcción como a la elaboración de símbolos activos, de un lenguaje que pueda ser habitado por cada uno de nosotros, que recoja nuestro cuerpo. Por tanto, no sólo expresa Maillard la necesidad de explicitar el vacío del lenguaje, sino también de insertarnos nosotros mismos en ese vacío, aprender a poner el cuerpo en él. De este modo, los diarios son la metadiscursividad, dar el lenguaje para el otro, pero también son la creación de los símbolos activos, el lenguaje habitado por el cuerpo, el lenguaje hecho gesto, hecho presente, esto es, la poesía de los acontecimientos o esa poesía fenomenológica que postula en *La razón estética* (Maillard, 1998: 193).

Por último, en "El vacío que todos los cambios sustenta", hemos realizado una recapitulación de todo lo visto al detenernos en la alegoría entre el filósofo y el poeta de *Bélgica*, la cual nos ilustra en unas pocas líneas la experiencia de la dicotomía filosofía y poesía de Maillard, desde la fractura y frustración a la crítica lingüística que permite la inserción en el mundo, en el instante, en el movimiento, ese afuera por habitar que es el lenguaje del doble. El afuera es el lugar de la metadiscursividad, de la responsabilidad, de ante el otro, así como el propio cuerpo dado a la diferencia, el propio cuerpo como vacío, la materia dispuesta al cambio, a las transformaciones. Lo que Maillard descubre finalmente es que el problema no es la metafísica, sino la capacidad que nosotros tengamos, que cada uno tenga, de mantenerse en el afuera sacrificando la identidad y eludiendo el sentimiento de náusea. Porque, como Maillard apunta, hace mucho que desactivamos la dicotomía entre filosofía y poesía, que nos volvimos contra la metafísica, pero no ha sido suficiente. Se hace pues preciso, para habitar el afuera, para

poder construir la ética de la diferencia, iniciar la teoría del conocimiento. Estamos ante el compromiso que va a atravesar toda su obra: su honestidad con el lenguaje, que le lleva a la atención minuciosa a cada una de sus palabras. Porque Platón no es el culpable sino cada uno de nosotros, y por ello va a iniciar su indagación en los mecanismos de la conciencia.

CAPÍTULO II.

EL AFUERA

Introducción

En este capítulo vamos a concentrarnos en un concepto que apareció en el anterior: el afuera. El afuera es donde nos encontramos expuestos a la diferencia, al principio de dinamicidad. Referido al lenguaje, es el espacio en blanco, la suspensión del significado, una palabra vacía para captar cada instante, para situar el cuerpo, para dar lugar al otro como otro, espacio necesario para el diálogo. En el anterior capítulo vimos cómo Maillard, en su disyuntiva filosofía y poesía, finalmente apuntaba a la necesidad no de practicar un género u otro sino de insertarse en este afuera. Sin embargo, también vimos, al final del capítulo, la dificultad de mantenerse ahí, en la náusea. De este modo, y puesto que consideramos que el afuera es un concepto fundamental para la articulación de la mirada estética en ética, vamos a detenernos más minuciosamente en él con el fin de examinar cómo se construye, su aplicación filosófica y discursiva, así como la manera en la que podemos ser en ese afuera y eludir la náusea.

Para ello vamos a partir de un libro en el que estimamos que Maillard se sitúa por primera vez en el afuera, donde vemos su crítica a la metafísica, la aplicación de su razón estética, y aún más, un libro que consideramos es la base de sus textos posteriores. Nos referimos a *Matar a Platón*. De este modo, dividiremos el capítulo en seis partes, en cada una de las cuales vamos a centrarnos en algún aspecto en relación a la ex-pulsión del yo al mundo que se plantea en este poemario. Sin embargo, aunque nuestro punto de partida sea *Matar a Platón*, no aludiremos sólo a este libro, pues también veremos cómo se continúa el afuera en otros textos de la autora. En la primera sección, "En este instante", repararemos en la atención al presente como rasgo fundamental de la obra de Maillard por ser un imperativo ético. En el siguiente apartado, "De la escritura al escribir", atenderemos al uso que Maillard hace de la escritura como método para insertarse en el instante, para situarse en la diferencia y habitar el afuera, relacionándola con la obra de autores como Michaux. En el siguiente epígrafe, "La náusea como epifanía", nos detendremos en el famoso episodio de *La*

náusea de Sartre y en la interpretación de Maillard, así como en su comparación tanto con *Matar a Platón* como con la obra de la brasileña Clarice Lispector. En la siguiente sección, "In-mundo", conectado con el anterior apartado, nos concentraremos en la materialidad de la escritura de Maillard, la fisicidad, el ser cuerpo que es estar siendo, aspectos que veremos en consonancia con los movimientos estéticos y filosóficos del siglo XX. Proseguiremos con el "El lenguaje del espacio", donde partiremos de un concepto clave de la filosofía del siglo XX, el acontecimiento, la reflexión sobre éste en *Matar a Platón* y su efectucción en un lenguaje espacial, en la concepción del texto como tejido que relacionamos en el último apartado del capítulo con un giro performativo de las artes y del pensamiento de la segunda mitad del siglo XX y que es sobre todo un giro ético, la construcción de la alteridad.

1. En este instante

El conocido episodio de la raíz del castaño de *La náusea* de Sartre es rememorado por Maillard en diversas ocasiones. Lo encontramos en "Poética de la percepción", texto incluido en el libro de ensayos *La razón estética* (1998). También en "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía", artículo procedente de *Contra el arte y otras imposturas* (2009). Y una vez más en "En la traza. Pequeña zoología poemática", conferencia dada y publicada por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en 2008, posteriormente incorporada en su selección de textos sobre poesía *La baba del caracol* (2014). Estos tres libros, *La razón estética*, *Contra el arte y otras imposturas* y *La baba del caracol*, son recopilaciones de artículos y conferencias publicadas e impartidas en aquellos años siendo la exposición más directa del pensamiento estético de Maillard ya que la reflexión sobre el arte y la poesía ocupan un lugar central en ellos. Y dentro de estos libros, estos tres textos, coincidentes en su cita de *La náusea*, pueden ser considerados la síntesis de su proyecto estético y ético. No en vano las últimas páginas de "En un principio era el hambre [...]" han sido incluidas en su antología de 2015 con el subtítulo de "a modo de poética" (Maillard, 2015a: 169), antología cuyo nombre es precisamente *En un principio era el hambre. Antología esencial*. Aunque no podemos decir que la "poesía fenomenológica" sea lo mismo que la poesía "que diga el hambre" o el modelo teórico del caracol, sí encontramos una relación entre ellas. Los tres textos van a partir de un mismo problema

que puede ser señalado como el problema de la raíz del castaño de Sartre. Superado el conflicto entre filosofía y poesía, consideradas ambas elaboraciones lingüísticas, Maillard señala que lo importante es la ruptura de los cercos y la salida al afuera. Sin embargo el afuera para aquel “yo que se siente a punto de perder pie” puede significar la náusea.

La náusea es lo que deviene tras la superación de los cercos, esos cercos que en “El pájaro. Variación sobre poesía y pensamiento” es necesario romper. El cerco, metáfora recurrente en la obra de Maillard, es la operación resultante de la conceptualización, esto es, de la acotación de la realidad efectuada por la metafísica, la reducción de las diferencias a una idea (Tort 2014: 123). El proceso es el siguiente: se estipula que una cosa, una persona, una sensación o una forma discursiva es tal, y al hacerlo se establece una división entre lo que es y lo que no es, sustrayéndola de su temporalidad, cancelando todas sus transformaciones. La conceptualización, el cerco, es una violencia a la realidad, pero también posee una finalidad práctica: la regularización de un lenguaje que permita la comunicación. Por tanto, y tal y como ya habíamos valorado, el problema no es el lenguaje sino su conversión en tradición; la renovación del mismo, así como el olvido de su mero ser útil.

En el prólogo de *Contra el arte y otras imposturas* Maillard nos explica el significado del título del libro: la preposición “Contra” no significa oposición sino, yéndonos a lo concreto, esos significados concretos y materiales de Maillard, el soporte físico, el apoyo contra el que nos situamos para hacernos más fácil el tránsito, a la manera de un bastón (Maillard, 2009b: 10). El problema es cuando lo que servía como punto de apoyo se convierte en prisión, en obstáculo, esto es, en muro o cerco. Por ello hay que devolver a la palabra lo que es de la palabra, como nos decía en *Filosofía en los días críticos*, el primero de los diarios de Maillard, libro en el que continuamente se menciona la necesidad de traspasar los cercos, la ruptura con la tradición cuando ésta es límite para la vida:

[...] Yo soy una y mi cerco.

Destruyamos. Desautoricemos lo escrito. Mi cerco y yo nos construimos en otro cerco: el del lenguaje. Cada lenguaje un cerco. La transgresión: el trabajo de la metáfora. Transgresión lingüística, rápida, penetrante, creadora.

[...] La palabra guía dentro del cerco. De cerco a cerco ¿quién anda? ¿Qué agujijón 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. El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres, con el pico ensangrentado, con flechas de carne descompuesta colgados en las comisuras, propagando, de cerco en cerco, el virus: en ansia de hacer mundos.

[...] Desautorizar el texto, dejar al texto huérfano, matar al autor, destruir al que dice yo bajo el texto, al que dice yo sin decir “digo”, desplazar al que escribe, dejar huérfano al que escribe, huérfano del texto que ya le precede, que siempre le ha precedido, que le precede en el cerco, que le encierra en su cerco [...], contextualizar el texto con otro texto que lo embeba como un papel secante, des-autorizar al yo cuando escribe “dolor” sin escribir que escribe, y dejar en suspenso el juicio sobre la posible des-aparición de una muy antigua creencia (Maillard, 2001b: 7-9).

“Yo soy una y mi cerco” es una irónica reelaboración de la famosa sentencia de Ortega y Gasset, “yo soy yo y mi circunstancia” (Ortega y Gasset, 2005: 107). No nos puede pasar por alto el detalle de que Maillard no diga “yo”, sino “una”, pronombre impersonal. También destacamos la feminización de la forma gramatical que alude al cuerpo concreto, físico desde el que se habla, el cuerpo femenino que es Maillard.³⁸ En *La baba del caracol* Maillard analiza esta forma gramatical: “Cuando *uno* cruza, soy yo quien cruza, pero se trata de un yo que participa de los demás, de todos los demás” (Maillard, 2014b: 93). Por ello, cuando nos indica que es “una” y no “yo” lo que nos está señalando, es que no existe individualidad sino una impersonalidad en común que es comunidad. “Una”, como individuación impersonal, es una corporalidad y exterioridad que no se encuentra en el yo. “Una” es el “yo” en el afuera –lo cual no nos puede sino evocar a Cual, ese personaje que aparece en la última sección de *Hilos*, otro yo en la exterioridad del mundo (Maillard, 2007: 147). Por ello los verbos conjugados con esta forma pronominal son en tercera persona. Sin embargo, como señala Maillard en este fragmento, a este “una” se le añade un cerco, y esto es lo que crea la autopercepción de identidad haciendo de “una” un “yo”. Entonces cercamos nuestra

³⁸ Igualmente la necesidad de “feminizar el tópico” (Maillard, 2014b: 31) que vemos con más detalle en el capítulo cuarto de nuestro trabajo titulado “Ella”.

exterioridad, conceptualizamos nuestra impersonalidad, nuestro devenir, aislándonos no sólo de los otros sino de nuestra propia diferencia y multiplicidad.

Tras esta definición del “yo” como una *una* cercada leemos la demanda destructiva de Maillard que nos evoca los manifiestos y consignas vanguardistas. No es sólo una cuestión retórica: hay una continuidad del principio básico de las vanguardias, el de la desautomatización de la percepción, el extrañamiento estético. Así se comprueba en el prólogo que nuestra autora realiza del libro de Luis Puelles sobre surrealismo *El desorden necesario*: “Sería hermoso asistir, nuevamente, a una rebelión de los objetos” (Maillard, 2002b: 12). Desautomatizar o la rebelión de los objetos y de las palabras, la rebelión del yo, supone la salida de los cercos, la apertura al afuera, esa sustitución de un cerco por otro cerco al que se refiere años después en “El pájaro”. De hecho, el vocabulario e imágenes de Maillard en este fragmento de *Filosofía en los días críticos* es el mismo con el que describe el movimiento de un cerco a otro en el artículo de 2009: la referencia a las palabras nómadas (Maillard, 2014b: 41).

Las palabras trashumantes o nómadas son aquellas cuyo significado es devenir, que modifican su sentido en función de su posicionamiento en el texto, tal y como vimos con el poema “El punto”, los “agenciamientos” del significante en el espacio texto. La metáfora del vuelo que utiliza Maillard hace referencia al desplazamiento del significante en el discurso. El pájaro y el vuelo ocupan un lugar frecuente en su obra, recordemos por ejemplo su artículo “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”³⁹. La recurrencia de esta imagen se debe a que, como nos dice en *La herida en la lengua*, “los pájaros emigran” (Maillard, 2015c: 173), esto es, los pájaros crean nuevas “territorializaciones”, cambios de un cerco a otro, la renovación y activación de los símbolos a la que hicimos referencia. La “territorialización y “desterritorialización” son conceptos utilizado por Deleuze y Guattari insertos en su pensamiento nómada (Deleuze y Guattari, 2002: 8). Los dos filósofos franceses definen el discurso como una máquina que produce movimientos de territorialización y desterritorialización, esto es, operaciones de reacentuación de los significantes, líneas de

³⁹ El pájaro forma parte de ese conjunto de animales que cruza la obra de Maillard: es el pájaro del artículo “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”, pero también el pájaro de la poesía fenomenológica (Maillard, 1998: 199) o el pájaro *krauñca* del Rāmāyana (Maillard, 1993: 85), por citar sólo tres ejemplos.

fuga del significado y oscilaciones de los límites que no podemos sino relacionar con el movimiento entre los cercos descrito por Maillard.⁴⁰

En esta necesidad de abandonar los cercos encontramos en el texto lo que podemos interpretar como una exhortación a deshacernos de la tradición. Es muy significativo a este respecto la indicación de “contextualizar”, que incide en aquello que ya señalamos en el capítulo anterior: la conciencia diacrónica, la necesidad de comprender lo que se dice en el momento en el que se dice. No sólo comprenderlo nosotros, sino hacérselo comprender a aquellos con los que hablamos, el compromiso ético por alcanzar un auténtico diálogo, por cumplir la comunicación. Por ello se nos propone la desautorización de lo dicho, no por una crítica generalizada a todo lo que sea pasado sino para un uso consciente. De hecho, habida cuenta de su propio interés hacia pensamientos antiguos como el budismo, el taoísmo o el confucianismo, consideramos que Maillard no quiere deshacerse de la tradición. Su crítica se debe a cuando ésta es recibida sincrónicamente sin un pensamiento crítico y activo, sin un hacer presente.

Las operaciones que Maillard propone para sobrevolar los cercos son aquellas que vimos en el capítulo anterior: la metadiscursividad y la activación de los símbolos propios. Relativa a la metadiscursividad encontramos la apelación a superponer al texto “otro texto que lo embeba como un papel secante”, esto es, la subversión de un lenguaje que hable de lenguaje. En cuanto a la activación de los símbolos, la práctica de la razón estética es llamada en el texto “la transgresión de la metáfora”. Sabemos que Maillard realizó su tesis doctoral sobre la razón poética de Zambrano, y más importante que esto, aunque no se ha reparado tanto en ello, es el hecho de que la tesis se centra en el papel de la metáfora para la consecución de la razón poética. Nietzsche consideró que todo el lenguaje es metafórico (Nietzsche, 2012: 22), juicio con el que Maillard coincide: todo el lenguaje y, por tanto, toda realidad son metáforas que hemos olvidado que eran tales, que hemos automatizado, símbolos gastados (Nietzsche, 1992: 114). Lo que Maillard propone, como también Nietzsche (2012: 35), es la práctica de una razón estética: la

⁴⁰ En su tesis doctoral, Nuño Aguirre de Cárcer efectúa una lectura de *Filosofía en los días críticos* atendiendo a la cartografía planteada en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Aguirre de Cárcer, 2012: 244). Coincidimos con su análisis y aún más, nos atrevemos a afirmar que sin duda Maillard coincide con él, dada la reiteración con la que alude a Deleuze en sus artículos e incluso textos literarios. El caso más conocido y estudiado: *Matar a Platón* como representación del concepto deleuziano de "acontecimiento", tal y como nos apuntan las citas de *Lógica del sentido* con las que se inicia el poemario (Maillard, 2004: 9).

creación de nuevas metáfora por parte de cada artista, de cada hombre, para activar los propios símbolos.

En *La creación por la metáfora* (1992) Maillard concluye que el problema es cuando un universo metafórico se establece como la única realidad posible, cercándonos. Es fundamental que los universos metafóricos posibiliten el espacio para seguir elaborando, dejar ese hueco para el dios desconocido (Maillard, 2015d: 248). La actividad metafórica, que es razón estética, debe ser el resultado de la práctica de un “lenguaje tensivo” cuyas características son la unidad, entendiendo por tal la disolución sujeto y objeto (Maillard, 1992: 120); la perspectiva, esto es, la conciencia relativa y no absoluta del propio lenguaje (ibid., op. 122); y la presencialidad, el lenguaje del aquí y del ahora, la poética de los acontecimientos (ibid., op. 125). Las características del lenguaje tensivo, la transgresión de la metáfora, se aproximan a esa poética de los acontecimientos opuesta a una discursividad metafísica que vimos en el capítulo anterior.

El último párrafo del fragmento vuelve a mostrarnos las razones de Maillard a hablar desde el yo: evidenciar el cuerpo de la enunciación, la responsabilidad de aquel que habla, su honestidad. En relación a la necesidad de hablar desde la primera persona aparece la mención al dolor. Como Maillard expone en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 123), el dolor es lo absolutamente presente ya que sólo sentimos éste en su momento siendo. Por ello, porque sólo hay dolor en tanto vivencia presente de ese dolor, no podemos dolernos por el otro, no podemos universalizar nuestro sentimiento. Ser consciente de lo intransferible del dolor es el respeto a la diferencia de los otros, la irreductibilidad de cada vida. El dolor es un tema frecuente en la obra de Maillard, como podemos ver en “Escribir” (2004: 72) o en *La mujer de pie* (2015d: 32), siendo la experiencia de una alteridad irreductible que funda su ética de la diferencia. Cuando Wittgenstein desarrolla su interpretación pragmática del lenguaje, no es casual que ponga como ejemplo el dolor, ya que en éste encuentra un caso radical en el que el lenguaje es contexto, reglas acordadas, y no verdad, no esencia —“¿Pues cómo puedo siquiera pretender colocarme con el lenguaje entre la manifestación del dolor y el dolor? ¿Hasta qué punto son mis sensaciones privadas?—Bueno, sólo yo puedo saber si realmente tengo dolor; el otro sólo puede presumirlo” (Wittgenstein, 1988:221).

En este fragmento de *Filosofía en los días críticos* vemos que la salida de los cercos tiene que ver con la reivindicación y práctica de una escritura presente, de un “lenguaje tensivo”, esa poética de los acontecimientos que vimos en el apartado anterior

y que se contrapone con la discursividad metafísica que es el lenguaje de los cercos. En este fragmento se nos describe cómo hemos de deslizarnos de una a otra discursividad, como podemos ir de los conceptos al afuera. En los tres artículos donde aparece la náusea sartreana y que sintetizan su proyecto poético observamos esto mismo: la reivindicación de situarse en el presente, en el suceder, para hallar la poesía necesaria “ahora” (Maillard, 2009b: 152), para captar con el lenguaje el “cuando” (Maillard, 1998: 206). Encontramos una continua referencia a una escritura situada en el presente, pero entendiendo esto en dos sentidos. Por un lado, se trata del presente empírico del cuerpo de la enunciación: la percepción. Por otro lado, la incidencia de Maillard en el presente es su preocupación por la actualidad social y cultural en la que vivimos que demanda de cada uno de nosotros una correcta comprensión y contextualización de los discursos utilizados a la manera de las arqueologías de Foucault y las genealogías de Nietzsche; no el interés por la verdad sino quién y en qué momento decide que sea esto y no lo otro, y cuál debe ser entonces nuestro lenguaje.

Maillard señala la relativización de todos los sistemas, la “verdad del discurso”, el pragmatismo del mundo, una relativización que no implica nihilismo. Recordemos los versos del “Conjuro para atravesar arenas movedizas” donde se hace hincapié en la búsqueda de aquello que “importa” (Maillard, 2001c: 14), de la misma forma que el último poema de *Matar a Platón* nos nombra “lo que más nos importa” (Maillard, 2004:67). En ambos casos no se trata de una importancia atemporal sino de lo que “importa” ahora, aquí, para nosotros. “Lo que importa” para Maillard, tal y como vimos al referirnos a su lectura de Confucio, es que las teorías que utilicemos funcionen, que se adecuen a nuestra vida. Cuando “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía” plantea cuál es la poesía necesaria, siempre incide en que se trata de la poesía necesaria “ahora”, justo en este momento, en este presente que vivimos:

Hemos conversado durante siglos en los diversos ámbitos de la metafísica. Ahora, después de haber tomado conciencia de que la Historia no es ni tiene por qué ser la historia verdadera y que las metafísicas no pasan de ser ejercicios de lenguaje, ahora, después del desencanto y de la hibridación de los géneros, puede que la poesía, algún tipo de poesía vuelva a sernos necesaria. / Pero ¿qué tipo de poesía? Y ¿para qué? [subrayado nuestro] (Maillard, 2009b: 152)

Destacamos de estas líneas la perspectiva no esencialista de Maillard, así como un relativismo que no es incompatible con una literatura éticamente implicada, sino más bien todo lo contrario. Consideramos que no hay que identificar de manera absoluta el nihilismo con las teorías pragmatistas y deconstructivas y que Maillard es un ejemplo de su no equivalencia. Desde el “¿qué tipo de poesía?” y el “¿para qué?”, preguntas ni mucho menos irónicas sino formuladas con total desnudez y búsqueda, con toda la escucha y atención que propugna en sus ensayos, Maillard dirige su obra a la obtención de una respuesta para estas preguntas, la elaboración y posterior realización de una poética que pueda decirnos a nosotros, seres de la actualidad, la poesía que vuelva a sernos necesaria.

Antoine, el protagonista de *La náusea*, es el hombre teórico incapaz tanto de insertarse en el presente de la percepción como de responder al presente histórico que es el presente de Sartre al escribir *La náusea*. Estamos en los años treinta, cuando la filosofía de Heidegger declara el final de la metafísica, y parece que Antoine interioriza este contexto, pues, si no, habría podido percibir la diferencia. Pero, aunque ve en la raíz del castaño el final de la metafísica, no puede más que sentir rechazo. Con las referencias a la náusea sartreana Maillard quiere ponernos en alerta del riesgo que corremos. Antoine experimenta la ruptura de la metafísica pero no sabe ir más allá de ésta, y lo mismo sucede en la filosofía desde hace más de un siglo. La crítica a la metafísica no es ni mucho menos novedad en el pensamiento occidental, incluso podríamos trazar la genealogía de una tradición antimetafísica: desde Nietzsche a Heidegger, desde la filosofía analítica al postestructuralismo y todo aquello que hemos dado en llamar postmodernidad. Sin embargo aún en el siglo XXI nos encontramos con una escritura como la de Maillard que siente todavía la denuncia a la metafísica y al lenguaje conceptual como una demanda imperiosa en los tiempos presentes. Al principio de *La razón estética* Maillard se muestra consciente e incluso podríamos decir cansada del tópico de la postmodernidad: “Hace ya demasiado tiempo que se viene hablando del ocaso de la modernidad” (Maillard, 1998: 17).⁴¹ Es cierto: repetimos las ideas de multiplicidad, diferencia, superficie o márgenes desde hace más de un siglo, sin embargo no parece que sean todavía ideas desfasadas, no parece que hayan sido cumplidas. O aún peor: no es que no hayan sido cumplidas sino que han sido

⁴¹ Hemos visto ya varios ejemplos del alerta de Maillard sobre los tópicos, como la disyuntiva entre filosofía y poesía. Se trata de símbolos gastados.

deformadas, manipuladas, o “banalizadas”, como señala Maillard al hablar de la idea postmoderna de “superficie:

Nos apuntamos al concepto de *superficie*. Era, ciertamente, un modelo sugerente; permitía elaborar una ética de la comunicación que reemplazara esquemas metafísicos obsoletos y peligrosamente jerárquicos, a la vez que devolvía al reino de las apariencias el estatuto ontológico que le había sido sustraído por el cristianismo neoplatónico. Pero, indudablemente, el modelo de superficie tenía y tiene sus problemas, no tanto en la teoría (qué modelo no puede sostenerse en abstracto) como en la práctica común que es la que, al fin y al cabo, retratábamos. Uno de estos problemas es la banalización (Maillard, 2009b: 29).

La crítica a la metafísica no ha fructificado en un vivir: nos hemos quedado en la náusea. Maillard, tras leer y reflexionar sobre la filosofía del siglo XX, el pensamiento de Zambrano, de Husserl, de Wittgenstein o Deleuze, junto con su observación y análisis de la sociedad y de la cultura contemporánea, concluye que la crítica a la razón moderna no nos habría deshecho de la misma. Como ejemplo: María Zambrano, cuya razón poética es insuficiente para romper con la modernidad: “la razón poética zambraniana, atrevida en su propósito, pero limitada en su aplicación y el modo de racionalidad que demanda la época que atravesamos” (Maillard, 1998: 139) –y fijémonos de nuevo en la importancia del ahora, del tiempo presente, de “la época que atravesamos”. Maillard incide en que, aunque hemos tenido magníficos intérpretes y analistas de la crisis de la modernidad, no hemos sabido ir más allá del diagnóstico, haciéndose ahora “menester pasar del ámbito de la traducción al ámbito de la construcción, de la racionalidad hermenéutica a la racionalidad creadora, hacedora de realidad” (Maillard, 1998: 20). Es decir, es necesario que, hecha la interpretación, tras el largo silencio de “Benarés”, seamos capaces de “formular la pregunta”, de activar los símbolos. Al contemplar la raíz del castaño, Antoine realizó el diagnóstico de la crisis de la modernidad: la insuficiencia de la metafísica. Pero al ser incapaz de ir más allá de la sensación de náusea, no habría sabido qué hacer después, cuál podría ser “ahora” la poesía necesaria, la vida necesaria. Maillard intenta no sólo realizar el diagnóstico, no sólo percibir el acontecimiento, la raíz del castaño, sino poder sobreponerse a la náusea, el vuelo fuera de los cercos, y construir una poesía que capte lo que “importa”, una poesía que sea la activación de los símbolos.

Antoine representa la incapacidad de la postmodernidad de superar la modernidad ya que percibe el presente como una amenaza a su identidad. La náusea es, como señaló Maillard, “un acto de supervivencia del sujeto” (Maillard, 2014b: 37) –de la misma manera que Nietzsche declara que el intelecto es “un medio para la conservación del individuo” (Nietzsche, 2012: 19). Antoine ha comprendido que no hay una verdad del discurso, pero es incapaz de sobreponerse creativamente a este descubrimiento e insertarse en la vida, en el afuera, ser el artista nietzscheano o el creador que propugna Maillard en *La razón estética* y en el fragmento que da inicio a *Filosofía en los días críticos*. Ante esta incapacidad del sujeto Maillard acepta la responsabilidad del hombre que es su propia responsabilidad, y desde ésta, que es también una apelación al presente en tanto la inserción en el tiempo siendo de nuestra propia vida, su objetivo no es realizar otro análisis de la crisis de la metafísica, sino emprender una teoría del conocimiento que le permita desactivar las inercias del sujeto que es la náusea. Por tanto la oposición que plantea Maillard no es entre la metafísica y el principio de dinamicidad, sino entre el principio de dinamicidad y el sujeto, ese sujeto que es “una y su cerco”, que se constituye como tal en tanto identidad, es decir, en tanto idéntico, en la igualdad del nombre, como nos dice Maillard en *La baba del caracol*:

Nos recogemos en el nombre. Nos reducimos. Perdemos fluidez y adquirimos “identidad”. Y al parecer, eso es bueno. Es tranquilizador, al menos. La identificación como un bien social. Puede. Eso pensamos los occidentales. Otras civilizaciones no pensaron el ser, sino los cambios (Maillard, 2014b: 70).

“Nos recogemos en el nombre”, esto es, nos cercamos en él. Maillard reconoce que el nombre puede tener una finalidad práctica, ser un “bien social” –la finalidad práctica a la que aludimos en el apartado anterior, el lenguaje como pacto social. Sin embargo no debemos convertir el “bien social” en verdad, no debemos reducirnos en el nombre. Maillard apunta entonces a “otras civilizaciones” que plantean otra relación con el nombre, con la identidad. Se refiere, implícito en su referencia negativa a Occidente y teniendo en cuenta su bibliografía y biografía, a las tradiciones orientales, algunas de las cuales ya han aparecido en nuestro trabajo. No nos extraña que Maillard emprenda el conocimiento de estos pensamientos ya que en ellos encontramos una concepción del hombre no como ser sino como cambio, tal y como vimos con el principio de dinamicidad del taoísmo o los *dharma* del budismo primitivo.

El rechazo de Maillard a la identidad, que considera la traba principal para habitar el instante, le lleva a emprender una “guerra al mí” (Maillard, 2001a: 55). Es habitual su oposición al yo en términos violentos o bélicos –recordemos que en el fragmento de *Filosofía en los días críticos* aparecía el “pico ensangrentado” del buitre, también “los asesinados, los asesinos” (Maillard, 2001b: 9). Este carácter belicoso implica por un lado la conciencia de que el lenguaje no es inocente sino un instrumento de poder, de dominación, y por tanto su enfrentamiento es similar a una guerra. Pero también tiene que ver con la creencia de una destrucción regeneradora, potencial, como vemos en el poema *Las lágrimas de Kālī* donde se alude a esa “guerra al mí” (Maillard, 2001a: 53). De hecho, los términos con los que Maillard describe la salida de los cercos nos recuerda la crueldad con la que caracteriza a Kālī. En la mitología india, la diosa es presentada desde la ambivalencia maternidad y destrucción que quizá en Occidente nos resulta inasimilable, pero que en la tradición hinduista entendemos desde su consideración cosmológica cíclica: la renovación y destrucción de los mundos (Zimmer, 1995: 200). La violencia de Maillard es por tanto regeneración, posibilidad de renacimiento.

2. De la escritura al escribir

Para que el yo no se resista al acontecimiento, para que no sienta la náusea y sea multiplicidad, devenir, Maillard emplea la escritura. Recordemos el poema “Estrategias” (Maillard, 2007: 37) donde el método para alcanzar esa “voluntad ausente”, para captar el movimiento, las nubes que pasan, es el propio escribir equiparable a la efectuación de actos nimios y cotidianos que nos lanzan al afuera, que nos hacen cuerpo. En la introducción a la *Arqueología del saber* Foucault confiesa: “Más de uno, como yo, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy ni me pidan que permanezca invariable” (Foucault, 2002: 29). No cabe duda de que también Maillard es una de esas personas. De ahí su escritura de dobles: ya no la tragedia del yo sino la posibilidad de ser más de un yo, de perder el rostro. Si nos vamos al poema “Escribir”, texto con el que finaliza *Matar a Platón*, declara que “escribo / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme” (Maillard, 2004: 72). El empleo de verbos de movimiento, de desplazamiento, como “ir”, “volver”, “huir”, “llegar”, etc., son continuos en su escritura de madurez, sobre todo a partir del desdoblamiento

Husos/Hilos, y hemos de interpretarlo dentro de esta concepción de escritura como escribir, como movimiento. La equiparación de escribir con el movimiento nos devuelve a ese vuelo entre los cercos de *Filosofía en los días críticos*, o lo que es lo mismo, el devenir de los significantes en el texto, el desplazamiento del significado que se produce en el cambio de los contextos lingüísticos, tal y como vimos sucede en el poema “El punto”. Esta transformación del significado de una palabra se asemeja a la vida en curso que somos; el devenir del cuerpo que envejece, que se regenera, que enferma o continua: no el ser sino los cambios.

La declaración de Foucault de un escribir para perder el rostro podemos aplicarla a gran parte de la literatura del siglo XX, aquella que el mismo Foucault relaciona con una espacialidad del lenguaje (Foucault, 1996: 95). No sólo la literatura, también otros artes. Recordemos por ejemplo los cuadros de Francis Bacon, sus trípticos como *Tres estudios de Lucian Freud* donde se retrata al pintor sentado: más que un hombre, un amasijo de rasgos, de miembros, facciones difuminadas y superpuestas, los bordes del cuerpo imprecisos. Bacon nos muestra al hombre inserto en el devenir, en el tiempo, imposibilitado para la fijeza. Incluso en la postura en reposo, sentado, la postura del ser, el hombre no deja de estar en movimiento: su circulación de la sangre, su respiración. El pintor inglés está entre los que supieron pintar el “cambio” y no el “ser”; por ello sus obras no pueden ser sino trípticos, las posiciones del cuerpo que diría Demócrito –y no nos extraña el interés que Deleuze sintió por Bacon en *Francis Bacon. Lógica de la percepción*. También mencionamos en el capítulo anterior la obra de Roman Opalka: la multiplicidad de los rostros en el rostro, su potencialidad. Pero si hay un artista que construye su obra desde la premisa del movimiento es el pintor y poeta de origen belga Henri Michaux: “Soy de los que aman el movimiento, el movimiento que rompe la inercia, que emborrona las líneas, que deshace las alineaciones, que libera de las construcciones. Movimiento como desobediencia, como remodelación” (Michaux, 2000a: 153).

Al igual que en Maillard, las referencias al movimiento, a los desplazamientos, a los deslizamientos, transformaciones y renacimientos son numerosas en la obra de Michaux, como podemos ver en libros como *Desplazamientos. Desprendimientos*. Una incidencia en el movimiento que supone una concepción de la escritura y de la existencia como viaje, aspecto que también observamos en nuestra autora. Ambos autores escriben relatos de viajes, así *Un bárbaro en Asia* o *Diarios indios*, siendo el viaje una forma de subvertir el yo, la propia mirada, de abrir los cercos del sujeto: “El

viaje: cada vez más adentro, cada vez más profundo. Viajar es tomar distancia del mí. Viajar es relativizar, desterritorializar, desidentificar. En el viaje uno se queda con lo que importa, prescinde de lo superfluo” (Maillard, 2014a: 108).⁴²

La descripción de *Filosofía en los días críticos* sobre los desplazamientos entre los cercos coincide con la concepción subversiva y revolucionaria de movimiento que propugna y practica Michaux. La preocupación por reflejar este devenir es lo que ha guiado la obra del autor belga. Para ello, como él mismo señala, su pintura emplea el método de la pintura budista de un solo trazo que permite recoger el estar siendo (Michaux, 2006:15).⁴³ Lo importante de la pintura budista no es la cosa en sí sino su inclusión en el tiempo. Aunque no fuera un pintor budista también se rige por este principio la obra del artista abstracto Fernando Zóbel. De este modo Michaux, como en tantas ocasiones Zóbel, elige la tinta china y la acuarela debido a la ductilidad e imprevisibilidad de estos materiales, su resistencia a la dirección dada por el pincel (Rodari, 1996: 20). Foucault dijo que escribía para perder el rostro, y Michaux pinta rostros, pero justamente eso, rostros, no rostro, multiplicidad, dobles, lo que él llama el “fantasmismo”:

¿Cómo puede uno tener la sangre fría de hacer el exacto retrato de alguien y ver un rostro como si estuviese compuesto por trazos? [...] Existe una especie de fantasma interior que deberíamos poder pintar en vez de la nariz, los ojos, los cabellos que se encuentran en el exterior [...]. Un ser fluídico que no se corresponde con los huesos y la piel que le cubre (Michaux, 2000a: 80).

No sólo su pintura: la obra literaria de Michaux también es el “fantasmismo”, así sus criaturas inventadas, sus mundos imaginarios, como expone Maillard en los estudios que le dedica (Maillard, 2008b: 178). La poesía de Michaux se caracteriza, desde el lanzamiento e impersonalidad del infinitivo, por la verticalidad y la

⁴² Maillard ha editado, prologado y traducido en España los libros de Henri Michaux *Escritos sobre pintura y Retrato de los meidosems*. También ha dedicado al autor belga diversos artículos, entre los que destacamos “Michaux-Santôka. A trazos”, incluido en *La baba del caracol* (2014b: 67-97). La influencia y coincidencias entre Michaux y Maillard son numerosas, como vemos en diversos momentos de nuestra tesis.

⁴³ No casualmente Maillard trata esta escuela pictórica tanto en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* (Maillard, 2000a: 67) como en *Contra el arte y otras imposturas* en el texto “Apuntar al blanco. El vacío y su representación” (Maillard, 2009b: 93-123).

“suplementaridad”⁴⁴, la acumulación y yuxtaposición de los sintagmas impidiendo la definición de los términos, eludiendo el cerco al texto (Maillard, 2014b: 92). El poema de Michaux es fluídico, de extensión abierta, susceptible de seguir sumando y continuamente desbordado, tal y como podemos ver en el siguiente fragmento de su texto llamado precisamente “Movimientos” y donde Michaux pone en movimiento el mismo movimiento:

Movimientos de descuartizamiento y de exasperación interior más que movimientos de
marcha
Movimientos de explosión, de rechazo, de estiramientos en todos los sentidos
de atracciones malsanas, de apetencias imposibles
de saciedad de la carne golpeada en la nuca
Movimientos sin cabeza
¿Para qué la cabeza cuando se está desbordado?
Movimientos de los repliegues y del enroscarse en sí mismo
y de los escudos interiores
movimientos de chorros múltiples
movimientos en lugar de otros movimientos
que no se pueden mostrar pero que pueblan el espíritu
de polvos
de estrellas
de erosión
de desprendimientos
y de vanas latencias (Michaux, 2000b: 64)

Esta construcción vertical no nos puede sino evocar el poema “Escribir” de Maillard, un extenso poema en el que el verbo “escribir” se va repitiendo. Nieto señala que el poema “Escribir” de nuestra autora tiene como “trasunto literario” el poema “A trazos” de Michaux (Nieto, 2014: 267). Además de las evidentes similitudes formales que hay entre ambos textos, Maillard se refiere en diversos ensayos a este poema (Maillard, 2014b: 68). Michaux hizo del movimiento principio constructivo y “A

⁴⁴ Concepto procedente de la filosofía de Derrida que se refiere al desdoblamiento y potencialidad del lenguaje (Derrida, 1979: 354).

trazos” un ejemplo de esto; y este principio de movimiento o dinamicidad lo encontramos en la escritura de Maillard, en "Escribir" (Maillard, 2004: 71), pero no sólo aquí. La verticalidad poética como vuelo sobre el texto lo detectamos por primera vez en *Lógica borrosa*. Libro aún de juventud, aunque se anuncian ya en él algunas características de sus poemarios de madurez como son el verso breve, la supresión de signos de puntuación entre versos y el encabalgamiento como punto de fuga del sintagma. Ya el título del poemario, “lógica borrosa”, nos conecta con los rostros difuminados de las pinturas de Michaux. Se trata de una lógica no basada en los cercos conceptuales sino en las zonas difusas del razonamiento, una lógica no de cercos sino de relaciones, como nos indica la cita de Malinowski que da inicio al libro: “un método de formalización del razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos, predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa” (Malinowski cit. por Maillard, 2002a: 5). Transcribimos unos versos del poemario donde observamos esta “lógica borrosa”:

Sin embargo,
sin embargo,
sin embargo... No me
fío de mí. Nada es
permanente. Menos
lo es la palabra. Esto
tampoco,
esto tampoco,
esto tampoco. No me fío,
no te fíes de quien
dice, de quien
habla, de lo que se
dice, de lo que dices,
de lo que digo,
no me fíes,
no te fío (Maillard, 2002a: 33).

“Sin embargo” nos muestra el movimiento del lenguaje, su desobediencia. Las repeticiones en el texto producen exactamente lo contrario de lo que pudiéramos pensar: no inmovilidad, sino la evidencia de que la repetición es imposible. O como dice

Maillard en su poemario más reciente: “Escucha. Pon atención / y escucha / el golpe del martillo / nunca / la misma / nota / en la piedra que estalla” (Maillard, 2015c: 127). Y nunca la misma nota, nunca la misma palabra, porque éstas crean nuevos agenciamientos en función de la posición que ocupen en el discurso. También en *La mujer de pie*: “Lo he dicho todo acerca de este tema. Todo lo que pueda decirse, al menos en esta forma de decir. ¿O no? / No. Nunca lo mismo coincide con lo mismo” (Maillard, 2015d: 43). En este sentido la estructura de desdoblamiento habitual en Maillard, como la que conforma *Husos/Hilos*, implica no la repetición de unos mismos textos sino su capacidad de variación, de ser otro, como viera Nieto (2014: 269) y desarrolla a lo largo de su tesis (Nieto, 2015b). Asimismo lo detectamos en el poema de Maillard “Sin embargo” a través de la exploración de las combinaciones morfológicas, la derivación lingüística y la apertura del eje paradigmático que despliega todas las posibilidades de la palabra. No nos extraña que el tema de este fragmento sea la apelación a la desconfianza ante la fijación de cualquier idea. Incluso desconfianza de la desconfianza, lo cual nos recuerda al principio del budismo *chan*: todo es vacío incluida la afirmación de que todo es vacío, no hay diferencia entre *samsāra* y *nirvāna*, por tanto sólo existe el doble (Maillard, 2009b: 105).

Michaux y Maillard utilizan el escribir como estrategia para captar el movimiento, para dejar la voluntad ausente, para alcanzar un vacío que es potencialidad. Es muy significativo a este respecto que Maillard hable de “escribir”, no de lo escrito ni de la escritura sino del proceso mismo, en el presente absoluto del lenguaje, en el cuerpo de la enunciación, donde se produce el encuentro y contacto con la vida, pues como apunta Deleuze: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (Deleuze, 1996a: 11). En *De la gramatología* Derrida expresa la diferencia entre dos tipos de escrituras: “escritura del alma y escritura del cuerpo, escritura del adentro y escritura del afuera, escritura de la conciencia y escritura de las pasiones” (Derrida, 1979: 24). Dos tipos de escritura que se corresponden con la distinción entre “escritura” y “escribir” de nuestra autora –también la distinción entre el “libro raíz” y el “rizoma” de Deleuze y Guattari (2002: 13). La escritura del alma es el libro: el establecimiento de unos límites, la constitución de una unidad. Mientras que la escritura del cuerpo es el fragmento: el movimiento del lenguaje, la potencialidad de las palabras (Derrida, 1979: 25).

Antes de continuar, creemos importante reproducir unas líneas de Derrida en las que, en relación a esta distinción entre estos dos tipos de escritura, nos dice: “Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto. Esta violencia necesaria responde a una violencia que no fue menos necesaria” (Derrida, 1979: 25). En lo que queremos ahora mismo reparar es en la última frase de Derrida donde interpreta la destrucción del libro, la escritura del cuerpo, como la necesidad de un tiempo histórico determinado: la poesía necesaria ahora. Pero también nos indica que el logocentrismo, la escritura del libro, respondió en su momento a otra necesidad: “una violencia que no fue menos necesaria”. Esto es, como vimos en el anterior capítulo, no se trata de desplegar críticas absolutas a un pensamiento u otro ya que eso sería metafísica, sino relativas a nuestra a nuestra vida presente –lo cual en cierto modo siempre es "escritura del cuerpo".

La demanda de nuestro tiempo presente es la constitución de una ética que sepa atender a la diferencia, al irreductible del otro. La necesidad de constituir una alteridad requiere de un lenguaje que sea capaz de situarse en la escucha, y éste es el escribir, la escritura del cuerpo, el rizoma, lo que Lévinas llama “decir” frente a “lo dicho”: “para mí, *lo dicho* no cuenta tanto como el mismo *decir*. Éste me importa menos por su contenido en informaciones que por el hecho de que se dirige a un interlocutor” (Lévinas, 2000: 40). El “decir” de Lévinas se corresponde con la escritura del cuerpo ya que si la escritura del alma pretende el cerco, impidiendo el encuentro con la diferencia; la escritura del cuerpo es la destrucción de ese cerco situándose frente al otro, a su escucha. Se trata por tanto de una palabra desconocida o por venir que es la palabra hospitalaria, para albergar al otro.

En *La náusea* nos encontramos que Antoine se plantea escribir un libro: “¿No podría yo intentar...? Naturalmente, no se trataría de una música... ¿pero no podría, en otro orden?... Tendría que ser un libro; no sé hacer otra cosa.” (Sartre, 2011: 281). Ante la náusea por la vida, la náusea ante la multiplicidad de la vida, Antoine sólo es capaz de escribir un libro, y un libro que además tendría que ser “algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia” y “Entonces quizá pudiera, a través de él, recordar mi vida sin repugnancia” (Sartre, 2011: 282). Antoine pretende utilizar el lenguaje para sustraerse de la existencia, para evitar la náusea y situarse fuera de la vida. Recurrir a la escritura no como movimiento sino precisamente como inmovilidad, no como puntos de fuga sino como cerco, acotación. Pero reparamos en que “no se trataría

de una música sino de un libro”: la escritura que pretende Antoine es “la escritura del libro” la escritura como totalidad, como unidad, opuesta a la música, la cual se identifica con la escritura del cuerpo, pues como señalan Deleuze y Guattari la música no es tema sino variación, la música es el doble (Deleuze y Guattari, 1993: 85).

Sin embargo, la distinción entre escritura y escribir no es tan nítida como pueda teóricamente parecer. Como alerta Derrida, en cualquier momento el escribir puede convertirse en escritura (Derrida, 2007b: 10). Maillard también es consciente de este peligro, como leemos en “Lo irremediable I”:

Irremediable.
Escribir irremediable.
Buscando remedio.
Con esa intención. Pero lo
irremediable no es remediable.

O sólo mientras se escribe. La
palabra irremediable no es lo
irremediable. Aunque, una vez
escrita, sea irremediable. Así
pues, escribir remediable. Lo es
mientras se escribe.

Después, caer al dentro. Donde
lo irremediable

paraliza (Maillard, 2007: 45).

Maillard toma la palabra “irremediable” con el objeto justamente de hallar el remedio, es decir, el intento de abrir la palabra y evitar el concepto, la salida del cerco. Para ello se sitúa en el escribir, en su “sólo mientras se escribe”, y así, desde ese presente, devenir del lenguaje, de la enunciación, realiza diversos movimientos de repeticiones, combinaciones y deslizamientos con la palabra “irremediable” abriendo la superficie del escribir, desplazándose sobre ella, posponiendo el momento de fijación de la palabra. Mediante estos movimientos que podemos observar en la segunda estrofa del poema Maillard escapa del lenguaje conceptual eludiendo con ello su propia muerte, su

propia fijación, esto es, eludiendo la escritura, el punto final que daría por concluido el texto. Cuando finalmente la palabra “irremediable” es escrita, tal y como sucede en los últimos versos, es cuando lo irremediable se cumple, y lo irremediable es la escritura, la identidad fija, el yo tras el cerco. Es muy destacable que en esos últimos versos se mencione la caída a un interior, esto es, “al dentro”, en oposición a la superficie donde tiene lugar la circulación y libertad de los significantes. La escritura del doble es una escritura del espacio, como señala Foucault, escritura del afuera (Foucault, 1996: 300), ese afuera que Maillard señala como lo importante (Maillard, 2014b: 59). Podemos decir que en la segunda estrofa, en la práctica del escribir, hemos estado en la superficie. Sin embargo, cuando cesa el escribir, desaparece esta superficie y se cae otra vez en el yo, donde las diferencias son anuladas, donde el otro es violentado: lo irremediable. Es muy significativo que sea “irremediable” la palabra escogida: nos planteamos si es remediable el pensamiento conceptual, la escritura del libro. La respuesta de Maillard es que “sólo mientras se escribe”, o lo que es lo mismo, sólo mediante la desobediencia del movimiento es posible eludir el concepto, la identidad, el aislamiento del yo.

La manera en la que Maillard pretende soslayar lo irremediable es mediante un continuo escribir. Desde este “sólo mientras se escribe” comprendemos los desdoblamientos que mencionamos en el capítulo anterior –esa hipertextualidad, los túneles entre textos donde un fragmento de un diario se continua en un poema de otro libro, donde un margen de *Husos* es el inicio de *Bélgica*. Como diría Lola Nieto: “escribir no consiste en elaborar una obra cerrada y autónoma sino dar una lazada más, dibujarle otra vuelta a la espiral” (Nieto, 2011b). O más que lazada mantenerse en el lugar donde el sentido está suspendido, incompleto, potencial. Prolongar el decir para no alcanzar nunca a lo dicho, para dejar sin conclusión. Por ello Maillard eligió precisamente el diario, género característico por su inconclusividad (Aguirre de Cárcer, 2012: 196).

En *Husos*, donde encontramos el doble en prosa del poema “Lo irremediable” (2006: 71), se describe un desplazamiento entre la superficie y el interior, entre el afuera y el adentro. Maillard busca en todo momento prolongar la suspensión en el afuera, mantenerse en la exterioridad (Maillard, 2006: 12). Las referencias a situarse suspendida son numerosas tanto en este diario como en otros textos. Recordemos por ejemplo la imagen del buitre sobrevolando entre los cercos (Maillard, 2001b: 7). O en el mismo *Husos*: “En superficie, entonces, deslizarse. O ni siquiera eso: morar en el plazo. Morar. Demorarse. A pequeñas sacudidas, des-plazarse. De plazo en plazo. Levemente.

Tercamente. Para sobrevivir.” (Maillard, 2006:15). La actitud es completamente distinta a la que pretendiera el personaje de Sartre: si Antoine rechaza la absoluta diferencia, busca la escritura que acabe con su vivencia del afuera, replegarse; en el caso de Maillard se busca mantenerse en esa diferencia:

Acudir al cuaderno como una alimaña a su guarida cuando arrecia la tormenta. Acudir en infinitivo. Para hacerlo habitable sin el mí. Retraer las uñas. Recortadas al máximo, para no herir la piel regenerada.

Necesitada de piel para soportar. Los golpes; la pena, no; la pena es el mí vuelto hacia sí; considerándose. Sin pena. Sólo el agujero, enorme. Describiendo círculos agarrada al filo, soportando el vértigo. Y la náusea.

No hacer. Sólo estar. En el filo. Agarrada. Con la náusea (Maillard, 2011a: 84).

Varios aspectos destacamos de este fragmento. El primero: la consideración de la escritura como estrategia para llegar al yo ausente, para mantenerse en movimiento, como ya vimos en anteriores fragmentos. También la presencia del verbo infinitivo, y no sólo la presencia sino su alusión, en una muestra de su habitual metadiscursividad y haciendo hincapié en la necesidad de esta forma verbal: “Acudir en infinitivo”. El uso del infinitivo es recurrente en su escritura, como igualmente lo fuera en la de Michaux – recordemos respectivamente los poemas “A trazos” y “Escribir”. Ello se debe a que la forma verbal en infinito es una forma impersonal, puro movimiento sin nadie, en palabras de Deleuze: “El infinito puro es el *aión*, el acontecimiento. El verbo infinitivo es la univocidad del lenguaje, un verbo abierto, neutro, sin persona, sin presente” (Deleuze, 2005: 221). En la descripción de Deleuze encontramos la clave del interés de Michaux y Maillard por esta forma verbal: la apertura que es la inconclusividad, la ausencia de persona que es la ausencia de rostro fijo. Fijémonos además en la comparación que se realiza: “como una alimaña a su guarida”, esto es, escribir como un animal que busca protegerse. Podríamos pensar que también Antoine quiso hacer guarida de la escritura. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en el hecho de que Maillard se piense como animal, “como una alimaña”, y no como “yo”, como sujeto. Pensarse como animal supone no proteger el mí, sino ser en la impersonalidad, en la corporalidad (v. Hidalgo Rodríguez, 2015a: 159).

En el segundo párrafo destacamos la mención no sólo a la náusea sino también al “agujero” y al “vértigo”. Como vimos en el anterior capítulo, la constatación de la no esencialidad del lenguaje supone el terror al doble, el “vértigo del sentido”, siendo la náusea la defensa de éste. Sin embargo el vértigo es potencialidad para Maillard: la potencialidad del dios desconocido del panteón griego, de la palabra despojada de su tradición. Por ello, lo que nuestra autora propone es mantenerse en el vértigo, por encima de la náusea, y la manera para esto es el escribir, dejando en suspenso el sentido, sosteniéndose en el “filo”, en el “sólo mientras se escribe” (Maillard, 2007: 45). Hemos de destacar que Maillard describe esta suspensión como pasividad: “No hacer. Sólo estar” (Maillard, 2011a: 84). Si antes nos hemos referido al movimiento, ahora estamos ante una quietud. No se contradicen: el movimiento es el resultado de la entrega, dado al afuera, para las transformaciones, para el cambio. Como afirman Deleuze y Guattari, “el nómada sabe esperar, tiene una paciencia infinita” (Deleuze y Guattari, 2002: 75).

La náusea es consecuencia del encuentro con el otro fuera de los cercos. Si aprovechamos la experiencia de la náusea en tanto revelación, epifanía de la diferencia, podemos llegar al otro, podemos “decir”; sólo hemos de anular al yo que siente la náusea, distinguírnos de nuestra sensación. La contemplación, el “sólo mientras se escribe”, permite sostener ese vértigo, nos permite escuchar al otro, atender a la diferencia. En su tesis doctoral, Nuño Aguirre de Cárcer examina el yo como problema en Maillard y el aprendizaje de su anulación mediante la escritura (Aguirre de Cárcer, 2012: 42). Las líneas de *Bélgica* que acabamos de ver son uno de los muchísimos ejemplos que podríamos dar de la búsqueda y obtención de un estado contemplativo a través de la escritura. También el poema “Estrategias” que analizamos en el anterior capítulo. La actitud contemplativa nos parece indudable en la obra de Maillard, y crea en nuestra autora la capacidad para atender a la diferencia sin rechazo ni violencia, es decir, constituye la base de su ética.

Si el vértigo es la conciencia del lenguaje como doble y sólo doble, la contemplación que permite mantenernos sobre este vértigo es la metadiscursividad. Como dijimos, la metadiscursividad es en Maillard honestidad y entrega, pues al no ocultar las marcas del texto, al mostrar la ficcionalidad del lenguaje evidenciando el lugar desde el que se habla, damos al otro la posibilidad de respondernos, de comprendernos, abriendo el diálogo. Ya citamos anteriormente al filósofo de la alteridad Lévinas, su distinción entre el decir y lo dicho que aproximamos a la diferencia entre escribir y escritura. El “decir” de Lévinas supone una palabra que

mantiene el contacto con el interlocutor, la palabra abierta al otro, como un espacio en blanco en la página. En este sentido, consideramos “decir” la escritura de Maillard: su esfuerzo por no caer en lo irremediable es su mantener la palabra abierta para el otro.

Nos parece muy importante la referencia a la piel y a los golpes que encontramos en el fragmento de *Bélgica*. Nos dice Maillard: “Necesitada de piel para soportar. Los golpes; la pena, no”. La finalidad de la contemplación no es la curación del yo, pues esto sería remitir otra vez al yo, recaer en éste —“la pena es el mí vuelto hacia sí”—, sino que lo que se busca es la exterioridad, por eso los golpes, el contacto físico y material con el otro, el encuentro. En el ofrecimiento al otro donde la piel es superficie de encuentro somos expuestos. Lévinas menciona “La inmediatez a flor de piel” (Lévinas, 1995: 121) que supone el “Desnudamiento hasta el uno incalificable, hasta el puro alguien único y elegido; es decir, exposición al otro sin sustracción posible, el Decir en su sinceridad de signo dado al Otro me absuelve de toda identidad” (ibid., p. 104). También podemos recordar a Mark-Alain Ouaknin quien, influido por la filosofía de Lévinas, establece una relación entre hermenéutica y ética, entre hermenéutica y encuentro con el otro. Ouaknin describe la interpretación como caricia: “búsqueda, marcha hacia lo invisible, absolutamente sin proyecto ni plan, la caricia es el deseo de ir siempre más allá, de descubrirse siempre distinto” (Ouaknin, 2006: 14). La definición de caricia de Ouaknin nos recuerda el movimiento fuera de los cercos de Maillard o el devenir de Deleuze.⁴⁵ Pero Maillard no se refiere en su fragmento a la caricia sino a los golpes, describiéndonos la salida al exterior como una violencia, de igual forma que se refería a la salida de los cercos como una destrucción. Y esto porque Maillard entiende que en la salida al afuera hay una oposición al mí, hay la náusea, y por ello lo describe desde la violencia, desde el golpe. Recordemos que Derrida menciona la dificultad de mantenerse en la escritura del cuerpo, y nuestra autora la de no caer en lo irremediable: “Luchar: resistir. Luego, rendirse. La rendición pertenece a la lucha. / Pasar: resistir. Seguir pasando” (Maillard, 2007: 87).

⁴⁵ Aún más: podemos reconocer en el siglo XX una reivindicación al sentido del tacto. Del tachismo al *arte povera*: un arte de contacto que incluso en las artes plásticas se basa no en la mirada, no en la separación, entre el que mira y lo mirado, sino en sensaciones táctiles, el encuentro entre cuerpos. De ahí la instalación, los cuadros-escultura: obras donde los materiales están expuestos con toda su rudeza. La madera, los clavos y las arpilleras de un lienzo de Millares no conforman ninguna imagen ni representación sino la vida tendida que es el ofrecimiento de la materia, de los materiales sin elaboración pero sujetos al tiempo, a las transformaciones atmosféricas, a nuestro envejecimiento.

No se trata de eliminar la náusea, sino de suspendernos sobre ella “describiendo círculos” (Maillard, 2011a: 84) a la manera del vuelo de los pájaros –lo que nos recuerda el vuelo de *Filosofía en los días críticos* así como a los últimos versos del poema “Sin embargo”: “me sobrevuelo” (Maillard, 2002a: 53). Y no se trata de eliminarla porque, en primer lugar, como nos dice Maillard, es “Imposible sustraerse al vértigo” (Maillard, 2006:72) –y de la náusea también es imposible sustraerse. Y en segundo lugar porque la náusea es, a pesar de todo, la percepción de la diferencia, nuestro descubrimiento del afuera. Fijémonos que en “Poética de la percepción” se refiere admirativamente al pasaje de la novela del existencialista: “la magnífica descripción que hace Sartre ante el desbordamiento de la náusea” (Maillard, 1998: 104). Sartre ha captado el instante, el momento de plenitud, y lo narra con sensibilidad y precisión, aunque éste vaya acompañado del miedo del protagonista. En el momento de la náusea podemos apreciar la captación del instante, la posibilidad de contacto. La cuestión es si podemos estar a la altura de esta vivencia: no sentir la náusea y sí la alteridad –no sentir el golpe sino la caricia.

3. La náusea como epifanía

Tanto la novela de Sartre como la escritura de nuestra autora coinciden en la náusea y la epifanía, el instante de afuera, la brecha (Maillard, 2014b: 57). Pero mientras Antoine intenta rechazar la náusea, Maillard la sostiene, prolongando y obligando su visión, llevando al límite el desbordamiento, en el despojamiento de todas las identidades. La náusea es así, no la incapacidad del ser humano, sino su puerta de acceso para poder insertarse en el presente. Si en “Poética de la percepción” Maillard nos indica que la náusea era “el miedo a la plenitud” (Maillard, 1998: 102), en *Matar a Platón* convierte la náusea en el acceso a ésta. Una plenitud que no hemos de entender como felicidad o premio, no como el alivio de “la pena”, sino como la inserción en el acontecimiento, la conciencia de la diferencia. En *Bélgica* se refiere Maillard a “los golpes” (Maillard, 2011a: 84), y precisamente un “golpe” es lo que narra *Matar a Platón*: el hombre atropellado (Maillard, 2004: 13), el “proyectil” (ibid., p. 21): punto de arranque para una ética de la diferencia que se consolida en sus textos posteriores.

De este modo la náusea en Maillard difiere de la crisis de Antoine. O no difiere, sino que desde ella toma otro camino: no renuncia sino lucha, aproximándose a la

náusea tal como la relata Clarice Lispector.⁴⁶ Los relatos, crónicas y novelas de la narradora brasileña se inician con un momento de epifanía, de vivencia del afuera, que desencadena la prueba y aprendizaje del personaje (Sá, 2004: 15). Las epifanías en Lispector no son revelaciones de lo trascendente, sino de la absoluta corporalidad del mundo, que es también el descubrimiento de nuestro propio cuerpo.

En el relato de Lispector “Perdonando a Dios” (2008b: 271), no casualmente citado por Maillard en *Filosofía en los días críticos* (2001b: 62), el personaje principal se encuentra en un momento de aceptación del mundo, de unión, un arrebató místico: “me sentí madre de Dios, que era la tierra, el mundo” (Lispector, 2008a: 271). Hasta que se encuentra con una rata muerta: “Y fue entonces cuando casi pisé una enorme rata muerta. En menos de un segundo estaba erizada por el terror de vivir” (ibid., p. 272). El personaje pasa así de un momento de dominación, de hegemonía del yo, a ser lanzada fuera de los cercos, sobreviniendo el terror de vivir que es el terror de la diferencia, la náusea. Se desencadenan una serie de oraciones dubitativas y contradictorias, causales inconclusas. Un lenguaje nómada, en movimiento, diversificando el sentido y suspendiéndonos sobre el discurso:

... Pero a lo mejor fue porque el mundo mismo es rata, y para la rata había pensado yo que también estaba preparada. Porque me imaginaba más fuerte. Porque hacía del amor un cálculo matemático equivocado: pensaba que sumando las incomprendiones, amaba. No sabía que sumando las incomprendiones es como se ama verdaderamente. Porque sólo por haber sentido cariño pensé que amar era fácil. Y porque rechacé el amor solemne, sin comprender que la solemnidad ritualiza la incomprensión y la transforma en ofrenda. Y también porque siempre he sido muy de pleito, mi modo es pelearme. Y porque siempre intento llegar a mi modo. Y porque todavía no sé ceder (Lispector, 2008b: 273).

Es muy significativa la última frase del relato de Lispector: “Mientras yo invente a Dios, Él no existirá” (ibid., p. 274). Con estas palabras, Lispector condensa el problema

⁴⁶ A pesar de que Maillard no nombra tan a menudo a Lispector como por ejemplo a Beckett o a Michaux, consideramos que puede trazarse entre ambas tantos paralelismos como con estos autores capacitándonos para hablar, sino de influencia, sí del hecho de que su escritura surge de un impulso similar. Así lo ve también Anna Tort que, aunque no nombra específicamente la náusea lispectoriana, señala en su trabajo la práctica en común de una escritura que intenta captar el tiempo presente (Tort, 2014: 41, 221, 224, 229, 242 y 245).

de la alteridad: pensar el otro desde el yo suprime al otro, impide la existencia del otro. Fundamento básico de la filosofía de Lévinas: toda alteridad planteada en términos de identificación es anulación de su diferencia e inclusión en el cerco del yo (Lévinas, 1996: 110). La reducción del otro como “yo” podemos verla en los primeros poemas amorosos de Maillard donde la alteridad era la excusa del sujeto para su placer: “Digo tú y esto diciendo yo. Digo tú de la misma manera que digo mundo. Nunca salgo del círculo” (Maillard, 2001b: 30). En el relato de Lispector imaginar al otro, a Dios, es hacerlo inexistente, una falsa alteridad que es refuerzo del propio sujeto. Por ello el personaje podía sentirse “la madre de Dios”, la anulación de todas las separaciones. La náusea sobreviene con el descubrimiento del otro como otro, con la alteridad irreductible, la imposible identificación: una rata muerta. El encuentro sólo se produce cuando reconocemos que el otro no es yo; entonces podemos estar frente al otro y ambos sobre el mundo, entretreídos en el espacio compartido.

No es un ejemplo aislado este cuento de Lispector: sus novelas podrían ser catalogadas como novelas de aprendizaje, pero un aprendizaje que consiste precisamente en desaprender, en deshacerse de sí, “desautorizar” que diría Maillard (2001b: 7), y que comienza con un extrañamiento o náusea, brechas que abren no a otro cerco sino directamente al fuera (Maillard, 2014b: 57). De estas novelas de Lispector destacamos, por la aparición explícita del sentimiento de náusea, *La pasión según G.H.*:

Allí estaba yo, boquiabierta, ofendida y recostada, ante el ser empolvado que me miraba. Toma lo que he visto: pues lo que he visto con una compulsión tan penosa, espantosa e inocente, lo que he visto era la vida mirándome.

Cómo llamar de otro modo aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí mientras yo retrocedía hacia dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo ya seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se resolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad.

Toma, toma todo eso para ti, ¡no quiero ser una persona viva! Siento desagrado y asombro por mí, lodo grosero que brota lentamente.

Era eso, era eso entonces. Yo había mirado la cucaracha viva y en ella había descubierto la identidad de mi vida más profunda (Lispector, 2005: 52).

El encuentro con la cucaracha supone la experiencia de la náusea, una náusea que, como la de Antoine Roquetin, es la náusea por lo vivo, lo incontrolablemente vivo, un organismo múltiple que nos recuerda nuestro propio ser orgánico, expuesto, cambiante,

y ante el cual sentimos rechazo –“¡no quiero ser una persona viva!”-. Destacamos las alusiones a lo húmedo que nos recuerdan al ser fluídico de Michaux –y una de las novelas de Lispector se titula precisamente *Agua viva*. En cuanto al lodo, no podemos sino recordar también su ductilidad, su potencialidad constructora.

La respuesta a la náusea del personaje de G.H. es muy diferente de la de Antoine. En lugar de negar la multiplicidad de la vida, de intentar volver al orden previo a la náusea, decide insertarse en esa multiplicidad emprendiendo la tarea más difícil: debe comer la cucaracha. Éste es el camino que G.H. recorre a lo largo de la novela, el camino de aceptación del mundo. La acción de comer la cucaracha nos evoca un acto ritual. Las reminiscencias a lo sagrado, a una religiosidad que es vivencia, es una constante en Lispector que también hallamos en Maillard. En *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* reflexiona sobre la intersección rito y arte (Maillard, 1993: 153); y en fragmentos de sus cuadernos como *Diarios indios* describe la potencialidad de los ritos (Maillard, 2005b: 53). Para Maillard, lo sagrado tiene que ver con el proceso de activación de los símbolos, de apropiación, de vincularnos con el lenguaje, el gesto. En realidad no es algo exclusivo ni de Maillard ni de Lispector puesto que lo encontramos en otros autores del siglo XX. Podemos recordar también lo sagrado en Zambrano, aunque con una diferencia importante, pues en ésta se trata de un deseo unitivo, mientras que en Maillard o Lispector es inserción en la diferencia: “La conciencia de lo sagrado es ante todo reconocimiento de la libertad de los seres respecto al cumplimiento de su trayectoria” (Maillard, 2009b: 245).

Las diferencias entre Antoine y G.H se perciben también en su actitud hacia el lenguaje. Mientras que Antoine quiere utilizar el lenguaje como una forma de silenciar la existencia, en el caso de G.H el lenguaje no es mecanismo de defensa sino de exposición, de afuera: “Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. Sólo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró” (Lispector, 2005: 154). Desde estas palabras comprendemos la presencia en los textos de Lispector de la contradicción y la paradoja, las repeticiones y variaciones sintagmáticas que señalan a lo que queda fuera del cerco, el fantasma que diría Michaux, apuntando al blanco. En palabras de Bataille: “La poesía fue un simple rodeo: con ella escapé del mundo del discurso, que se había convertido para mí en el mundo natural, con ella entré en una especie de tumba en la que la infinitud de lo posible nacía de la muerte del mundo lógico” (Maillard, 2001: 53).

Al principio del artículo “En un principio era el hambre [...]” Maillard nos indica que el lenguaje de la metafísica supone la conversión de la cosa a concepto, es decir, el establecimiento de un cerco (Maillard, 2009b: 157). Usamos el concepto “perro” para designar a todos los perros, independientemente de la singularidad de cada perro, obviando su color, su tamaño, sin tener en cuenta su momento concreto, si está despierto o dormido, si se acerca o se aleja de nosotros (ibid., p. 159).⁴⁷ No podemos evitar recordar, con el ejemplo del concepto “perro” de Maillard, el relato *Funes, el memorioso* de Borges. Funes poseía una memoria minuciosa y exacta que le hacía recordar todo lo percibido y vivido con absoluto detalle, lo cual hacía que las operaciones simplificadoras del lenguaje le resultaran insuficientes: “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y de diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (Borges, 1974: 492). El perro, organismo vivo, cambiante, en continua transformación, la transformación de ser una vida, en la circulación de su sangre, en su exposición al tiempo, rechaza toda conceptualización. Lo que Borges nos revela con la memoria eidética de Funes es que el lenguaje es el empobrecimiento de lo vivido para hacer las cosas controlables y apresables.⁴⁸

Lispector conoce esta forma de proceder del lenguaje: “soy consciente de que todo lo que sé no lo puedo decir” (Lispector, 2008a: 13). En esta insuficiencia su objetivo es señalar con el propio lenguaje que no es eso, que algo queda fuera. Tal y como vimos en el relato “Perdonando a Dios”, cuando el encuentro con la rata muerta desencadena esas oraciones paradójicas, inconclusas, abiertas. También en su relato “El huevo y la gallina” donde el desplazamiento de la palabra muestra su vacío. Y esto porque Lispector va a comprender que el valor del lenguaje es su carencia.

Por la mañana en la cocina, sobre la mesa, veo el huevo.

⁴⁷ Se trata obviamente de una argumentación inspirada en la concepción nietzscheana del lenguaje contenida en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Sobre esta concepción del lenguaje puede verse también: Wahnón (1995: 41-43).

⁴⁸ Por otro lado, consideramos que no es ni mucho menos casual que sea justamente un perro el motivo elegido por Borges y nuestra autora (Maillard, 2009b: 137), tal y como veremos en el cuarto capítulo de nuestro trabajo y hemos desarrollado en artículos como “Chantal Maillard y la poética del animal” (Hidalgo Rodríguez, 2015b)

Miro el huevo con una sola mirada. Inmediatamente advierto que no se puede estar viendo un huevo. Ver un huevo no permanece nunca en el presente: apenas veo un huevo ya se vuelve haber visto un huevo hace tres milenios. En el preciso instante de verse el huevo este, es el recuerdo de un huevo. Solamente ve el huevo quien ya lo ha visto. Al ver el huevo es demasiado tarde: huevo visto, huevo perdido. Ver el huevo es la promesa de llegar un día a ver el huevo. Mirada corta e indivisible; si es que hay pensamiento; no hay; hay huevo. Mirar es el instrumento necesario que, después de usarlo, tiraré. Me quedaré con el huevo. El huevo no tiene un sí mismo. Individualmente no existe (Lispector, 2008b: 197).

La literatura como rodeo o vuelo sobre los cercos: mostrar la carencia del lenguaje, su vacío, sus límites, forzar el lenguaje para que el abismo se entrevea, no para negarlo ni para ocultarlo sino para evidenciar lo que el lenguaje no decía, esto es, su naturaleza de doble, su potencialidad, el dios desconocido. No nos extraña la relación que se ha establecido entre la escritora brasileña y el budismo zen (Rossoni, 2002: 37). Sobre la potencialidad de las negaciones también podemos recordar los *Botones blandos* de Gertrude Stein. La poesía de la estadounidense es otro ejemplo de esta búsqueda de la cosa concreta mediante la puesta en tensión de un lenguaje que elude los cercos. De este modo, en el poemario *Botones blandos* apunta a un objeto determinado del que nos traza una descripción por rodeo, por huída, a través del uso de estructuras negativas que abren puntos de fuga. Como ella misma señala en uno de sus poemas del libro: “actuar de manera que un centro no tenga sentido” (Stein, 2014: 93). De igual modo Maillard construye un lenguaje que intenta forzar al lenguaje, así aquellos versos de “Sin embargo” y que mediante la saturación del eje paradigmático, la explotación de las combinaciones del lenguaje, expresan un vacío que es la fertilidad de lo por decir.

A este respecto hemos de señalar la preferencia de Lispector por el uso de símbolos o elementos que implican un no-ser que es semilla: palabras relativas a materiales o sustancias constructivas como el “lodo” o el “huevo”, la sustancia insípida, lo neutro, el “maná” (Maillard, 2005: 75). Maillard va más allá, pues en su obra no encontramos símbolos cuyo significado designe de algún modo fertilidad o creación como el “huevo” o el “lodo” de Lispector, no palabras que designan lo neutro pero sí que son lo neutro, que son lodo, materia prima del habla. Nos referimos a su uso de un lenguaje gramatical, palabras cáscara como “aquí” (Maillard, 2007: 51), “aún” (ibid., p. 29) o “sin” (ibid., p. 59), palabras que son “sólo mientras se escribe” (Maillard, 2007:

45), que sólo tienen sentido si hay un cuerpo que las sostiene, que son carencia, pero que en su carencia son la vida en curso de aquel que habla, de aquel que escribe –sus sensaciones, sus percepciones, su cuerpo. Palabras para la comunidad, pues “aquí” o “aún” son el espacio vacío que aloja tanto al que habla como al que escucha. Trabajar el lenguaje desde la fertilidad de la carencia es por tanto una ética: la palabra abierta al otro, palabra que da lugar al otro y para el otro. Maillard y Lispector pretenden una escritura que sea escribir para acoger al otro. Recordemos ese “tú” al que se dirige *Agua viva* de Lispector (2008:11) o las reiteradas alusiones al lector de Maillard que encontramos en *Matar a Platón* (2004: 67),⁴⁹ pero sobre todo las palabras potenciales y gramaticales de Maillard, que son su cuidado por deshabitar un lugar que es el otro.

La reflexión sobre el lenguaje adquiere una importancia progresiva en la obra de Lispector. Sus últimas novelas, *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida*, se caracterizan por la *mise en abyme*. Un escribir que reflexiona sobre su propio hacer, la metadiscursividad, la superposición de planos, para emprender una vigilancia de la palabra que nos permita hallar la carencia que es potencialidad, que es otro: “escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra” (Lispector 2008a: 23). Y lo que no es palabra es el gesto: lenguaje del cuerpo, del instante. Como leemos al inicio de *Un soplo de vida*: “se trata de retratar rápidos vislumbres mío y rápidos vislumbres de Ángela, mi personaje [...]. Es en el vislumbre donde está a veces la esencia de la cosa. [...] Cada nota está escrita en presente” (Lispector, 2006b: 19). El afán de Maillard es constituir una poética del acontecimiento, del aquí, del afuera, opuesta a la poesía metafísica, y en Lispector encontramos también este afán por captar un instante que se identifica con el exterior del lenguaje, tal como señala Meri Torras en su lectura de *Agua Viva* (Torras, 2009: 91).

La escritura es para Lispector, como para nuestra autora, método, estrategia para poder situarse en el presente. Pero, al igual que en Maillard, como veíamos en *Filosofía en los días críticos*, este intento por captar el aquí y ahora no está exento de violencia. Así, leemos en *Un soplo de vida*: “Lo que aquí está escrito, mío o de Ángela, son restos de una demolición del alma, son cortes laterales de una realidad que se me escapa continuamente. Estos fragmentos de libro quieren decir que yo trabajo entre ruinas” (Lispector, 2006b: 20). Un trabajo entre ruinas que nos muestra la potencialidad de la

⁴⁹ Las referencias a un tú-lector en Maillard son analizadas por Tort en su tesis doctoral (2014: 96).

destrucción, como describiera Maillard en su apropiación del mito de Kālī. Las ruinas no poseen un sentido negativo sino regenerativo –y no es casual que, cuando en *Filosofía en los días críticos* cita a Lispector, lo haga en un fragmento en el que exclama “me atrevo a creer en las ruinas”. En *La razón estética* reflexiona sobre las ruinas como potencialidad: “Vivir la ruina es, en definitiva, aprender la infinitud de nuestra propia vida” (Maillard, 1998: 227). Entiende la destrucción como la apertura del espacio para seguir elaborando, para volver a activar unos símbolos que a su vez llevan el germen de su próxima destrucción –“a un cerco le sustituye a otro cerco, y así sucesivamente” (Maillard, 2014b: 57). Por ello nos dice en *Diarios indios*: “Destruir para crear. Para producir un nuevo entramado. En el que no se habrá de creer. En el que no se creará” (Maillard, 2005b: 99). Una destrucción creativa que Maillard relaciona con el abismo (Maillard, 1998: 68).

En el anterior apartado de este trabajo comentamos ya la herencia de Confucio en Maillard: la consideración no ontológica del lenguaje. No es la única lección que aprende del pensador chino: también la humildad del espacio en blanco, el reconocimiento de los propios límites, la conciencia de la carencia. Leemos en las *Analectas*: “Todavía puedo recordar que hubo un tiempo en el que cuando los escribas encontraban una palabra dudosa dejaban un espacio en blanco [...]. Hoy día, ya no se siguen esas prácticas” (Confucio, 2011: 135). Veinticinco siglos más tarde, Maillard recupera esa práctica cuya pérdida lamentaba Confucio. Así por ejemplo en *Hilos*, donde las palabras se cuestionan, se vigilan, son dejadas en un espacio en blanco, la duda del escriba, el reconocimiento del no conocimiento (Maillard, 2007: 113). También las partes en blanco que aparecen hacia el final de *Husos*, los vacíos que remiten a una nota en pie (Maillard, 2006: 91). O el espacio entre palabras que vemos en los poemas de *La herida en la lengua*, el abismo entre una palabra y otra del mismo verso (Maillard, 2015c: 111). Pero sobre todo, el espacio en blanco de los escribas no nos puede sino recordar a los dos escribas de *La herida en la lengua*: Hadewijch y Ludovico, su “morderse la lengua” ante la palabra indescifrable, la apertura y horror del abismo, pero también la posibilidad que se encuentra en ese hueco (Maillard, 2015a: 83 y 85).

En *La razón estética*, en el artículo “La ley del azar. Una estética del Jaos”, Maillard formula el que debiera ser el objetivo del artista: “Mostrar las posibilidades en su posibilidad [...]. Destruir los prejuicios de la visión, desnudar los ojos que contemplan para que puedan contemplar en lo que hay todo lo que puede ser” (Maillard,

1998: 77). Observamos la destrucción creadora: destruir para poder seguir elaborando. Entendemos entonces que lo que Maillard propone no es una práctica estética en sí, sino la posibilidad del hacer; no tanto la elaboración de nuevos sistemas y símbolos sino la construcción del lugar desde donde ellos puedan continuar formulándose. Usar el lenguaje a la manera en la que el taoísmo utilizó la pintura: apuntando al blanco (Maillard, 2009: 92). Se trata de adquirir una visión del mundo como proceso; de ahí el principio de dinamicidad que observamos en sus textos: las nubes que pasan, los significantes deslizándose entre los versos, el fantasmismo de Michaux. Y el blanco al que apunta Maillard es el abismo.

En *La razón estética* leemos: “El Abismo [...] nos atrae y nos aterra a un tiempo porque es el espacio donde habita el germen de todo lo posible. [...] Nos aterra porque vagamente también intuimos que en él perderemos el nombre” (Maillard, 1998: 68). La experiencia del abismo es descrita por Maillard de una manera similar a como describiera la náusea sartreana: “Náusea ante esa infinitud que asoma cuando las cosas pierden la definición que sus nombres les confieren. Y con las cosas el mí”. Se trata, en definitiva, de ese vértigo del sentido, de la crisis del lenguaje que es crisis del sujeto. Recordemos el nombre que se le da a ese procedimiento narrativo por medio del cual se inserta un relato dentro de un relato: la *mise en abyme*, el abismo, el ser doble del lenguaje, su potencialidad, su desbordamiento, como en *Matar a Platón* o en *Un soplo de vida*. El abismo es una imagen habitual en el romanticismo; también lo es en Maillard. De hecho estimamos que es el abismo, aunque no aparezca como tal nombrado, sobre lo que se sostiene en el poema “Lo irremediable”, siendo el “filo” que allí aparece nombrado (Maillard, 2011a: 84) el borde del abismo.

Maillard dedicó al abismo dos artículos: “La ley del azar [...]” procedente de *La razón estética* (1998: 65) y “Apuntar al blanco” incluido en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 93). En ambos textos se exponen dos perspectivas sobre el abismo: por un lado el abismo occidental y por otro el abismo oriental. El abismo occidental o de la modernidad representa los propios límites del sujeto, el terror ante los cercos, el terror del doble que desemboca en la náusea de Sartre. Concluye Maillard que “cuando el artista occidental pinta o expresa el vacío, está indicando la ausencia de algo, nunca la plenitud” (Maillard, 1998:79). El abismo occidental es, pues, el abismo de la propia identidad, cuando nos damos cuenta de que somos devenir y no nombre y somos

incapaces de hacerle frente (ibid., p. 80).⁵⁰ De este modo Maillard reitera en “Apuntar al blanco” que “El problema del artista es no haber sabido desprenderse de lo único que le impide la cura: su autoría. El sentimiento del yo era y es el problema” (Maillard, 2009b: 117). El reconocimiento del yo como problema, la insistencia en la necesidad de superar ese yo, lo hemos visto en “Estrategias” (Maillard, 2007: 37) o en el fragmento de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 84), el afán por alcanzar la voluntad ausente y poder situarse sobre el abismo que es, tal y como lo entiende Oriente, la potencialidad del vacío. Porque para Oriente el abismo es aquello que muestra “la posibilidad de las posibilidades” (Maillard, 1998: 77), el vacío fértil, la productividad de la nada. Como expresa Chuan-Tzu:

Si bien los pies del hombre no pisan más que un pequeño espacio de tierra, es gracias al espacio que no pisa que el hombre puede andar sobre la inmensa tierra. Así también aquello que el hombre conoce es poco, pero, aunque es poco, puede, apoyado en eso que ignora, conocer lo que el cielo le dice (Chuang-Tzu, 2005: 60).

En este texto del pensador taoísta se expresa la fertilidad de lo desconocido, la posibilidad de la carencia. Es inevitable recordar la sentencia de Lispector que comentábamos páginas atrás: “Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje”. El vacío productivo de Chuan-Tzu, la carencia que da, que posibilita, lo encontramos presente en todo el arte de extremo oriente (Izutsu, 2009: 209). Recordemos la relación que establece Maillard entre el haiku y la poesía que capta el acontecimiento.

Si nos vamos a los diarios y poemarios de Maillard, las referencias tanto al abismo como al vértigo son continuas –incluso cuando no se refiera directamente al abismo se nos apunta a menudo a la caída, a lo ilimitado o a lo infinito.⁵¹ Atendiendo a todo lo que hemos dicho hasta ahora en nuestro trabajo cabe pensar que su concepción del abismo es oriental ya que la razón estética es la “posibilidad de las posibilidades” y

⁵⁰ No podemos sino recordar el abismo kantiano. Sin embargo, éste también difiere del abismo oriental, ya que supone la sensación de superioridad de un sujeto que es capaz de racionalizar lo sublime (Asensi: 1998a: 332), mientras que en Oriente sencillamente no hay sujeto.

⁵¹ Remitimos a algunos ejemplos en la obra de Maillard –no a todos– para confirmar lo dicho. Sobre el abismo, encontramos alusiones directas en *Hainuwele* (2009d: 31), *Husos* (2006: 80), *La herida en la lengua* (2015c: 17, 39 y 141) o *La mujer de pie* (2015d: 157). El vértigo aparece en *Hilos* (2007: 21 y 33), *Husos* (2006:72) y *Conjureros* (2001c: 55). El infinito es aludido en *Lógica borrosa* (2002a: 36), *Matar a Platón* (2004: 53) o *Husos* (2006: 72).

las palabras gramaticales la plenitud del vacío. Sin embargo, como nos dice al final de *Contra el arte y otras imposturas*: “me confieso occidental y asumo mis contradicciones: aspiro a la simplicidad del haiku, pero abogo por la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna” (Maillard, 2009b: 298). Vemos que ella misma asume la propia dificultad de una práctica estética oriental. Por ello la concepción del abismo de Maillard es doble: asumiendo su contradicción, su pertenencia a Occidente, pero también su conocimiento y estudio de Oriente, la admiración y convicción de que en Oriente encontramos un pensamiento no metafísico, la poesía de los acontecimientos. Maillard tampoco puede evitar la sensación de náusea, el pánico: “Ah, y también la náusea. / Al abrir los ojos / cada mañana / la náusea / y la marea del miedo / subiendo entre los juncos” (Maillard, 2015c: 19). Sin embargo su obra se construye en el intento de ir más allá de sí misma para disolver al yo, para “desautorizar” y situarse “en el filo”, para evitar caer en “lo irremediable” Toda su escritura se dirige entonces a este fin, toda su teoría del conocimiento está orientada a sostenerse en la plenitud del abismo, y esto, como vimos, con una convicción ética: la atención al otro sin violencia.

Al principio de *La pasión según G.H.*, a modo de dedicatoria, Lispector escribió las siguientes líneas.

Este libro es como cualquier libro. Pero me sentiría contenta si lo leyese únicamente personas de alma ya formada. Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima. Aquellas personas que, sólo ellas, entenderán muy lentamente que este libro nada quita a nadie. A mí, por ejemplo, el personaje de G.H. me fue dando poco a poco una alegría difícil; mas alegría, al fin (Lispector, 2005: 7).

Esta dificultad, “atravesando incluso lo contrario”, es también la escritura de Maillard. Por ello en *Filosofía en los días críticos* la salida de los cercos es descrita con violencia planteándose la disolución del yo como “guerra” (Maillard, 2001b: 7-9). También por ello son golpes y no caricia a lo que se expone la piel en el fragmento de *Bélgica* que hemos comentado (Maillard, 2011a: 84). Un obstáculo a menudo manifiesto en los libros de Maillard, sus alusiones a las trampas como vemos en *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 91) o en *Husos* (Maillard, 2006: 49), unas trampas que le llevan a un continuo alerta, como en el poema “Sin embargo”. En las páginas anteriores hemos hablado del desdoblamiento, de la hipertextualidad, y hemos

ofrecido diversas explicaciones a ésta, pero hemos de añadir una más: el aprendizaje “gradual y penoso”, que le hace insistir reiteradamente en los mismos temas –y sostenerse ahí.

Husos es un viaje interior no exento de dificultades, de lucha, de retroceso: la dificultad de mantenerse en el afuera del lenguaje, de estar al filo, con todas las caídas, las trampas, lo irremediable: “tan endeble, la superficie por la que me deslizo, que a cada paso temo la caída” (Maillard, 2006: 13). Ya lo vimos al comentar el poema “Lo irremediable I” –con su doble en prosa en *Husos*. La dificultad de sostenerse, el peligro de la caída (Maillard, 2007: 45) se representan en una escritura que se construye en dos planos: la superficie y el dentro, equivalentes al cuerpo principal y las notas a pie de página. En el dentro, en las notas a pie de página se despliegan lo anecdótico, las reflexiones filosóficas, los episodios biográficos. Mientras que el cuerpo principal, la superficie, el afuera, es ese léxico gramaticalizado, potencial que es el abismo donde Maillard se sostiene, con toda su dificultad. Leemos en *Husos*:

Hemos tenido que negociar con el Abismo para poder existir. Lo hemos nombrado para poder convivir. Lo nombramos en todo lo que hacemos, en los gestos pequeños tanto como en los mayores. Pero a veces, sólo a veces, un gesto ocurre, que detiene el discurso. No es posible ya dejarse engañar. Todo lo más, tratar de vivir en el filo. Bascular allí (Maillard, 2007: 81).

Una vez más vuelve a distinguir entre el lenguaje que es pacto social, los nombres para la convivencia, y el lenguaje del gesto o del afuera. Sólo existimos porque hemos realizado una operación de conceptualización, el establecimiento de los cercos. Pero Maillard señala que no es eso, que está el gesto, y cuando lo percibimos es imposible el engaño, como la imposibilidad de Ludovico de seguir cuando se encuentra con la palabra sin palabra, el sentido abierto: “Ha leído / la palabra *aeternus* / y no la reconoce. / [...] En el claustro un mirlo / entona el canto. / Ludovico no encuentra / manera de seguir” (Maillard, 2015c: 83). Por ello G.H. no puede regresar al momento previo de la cucaracha, tampoco Antoine. La cuestión entonces es aprender a mantenerse en ese filo, evidenciando las trampas, esto es, las marcas del texto. Hay un compromiso de seguir diciendo, de seguir manteniendo el escribir, cuando Hadewijch, tras el dolor, tras el odio, tras el límite, no se oculta en el silencio, sino que acerca la pluma a la página y escribe, con la convicción de que “sólo mientras se escribe”, en lo abierto, para el otro:

Hadewijch –la escribana–
se detiene.
Entre una letra y
otra se interpone
algo que
no puede descifrar
(Maillard, 2015c: 86)

No es ni mucho menos casual la mención a Hadewijch en *La herida en la lengua*: perteneciente a las monjas beguinas, esas mujeres que fueron perseguidas como heréticas, nos legó una serie de poemas y cartas que han sido asociados a una tradición mística. Transcribimos el poema de Hadewijch que consideramos está presente en Maillard , no sólo en *La herida en la lengua*, sino en toda su obra de madurez, ya que en él se expresa la carencia como fertilidad, la potencialidad del espacio en blanco, así como la dificultad y necesidad de mantenerse ahí:

Mucho es sin duda lo que se aprende en el conocimiento
desnudo de la contemplación,
mas nada es comparado con todo lo que falta.
En esa carencia ha de hundirse el deseo,
lo demás es por esencia miserable.
Quienes se hunden hasta el fondo
en el conocimiento sin palabras del amor desnudo,
descubren una carencia cada vez mayor,
a medida que su conocimiento se renueva sin modo en la clara tiniebla,
en la presencia de ausencia.
Aislada en la eternidad sin límite,
dilatada, salvada, tragada por la Unidad que la absorbe,
la inteligencia de calmos deseos
se entrega a la pérdida total en la totalidad de lo inmenso;
allí le es revelado algo muy simple
que no puede revelarse: la Nada pura y desnuda.
En esta desnudez se mantienen los fuertes,
colmados en su intuición y exhaustos ante lo inalcanzable.
Entre lo comprendido y lo que falta no hay medida

ni comparación posible [...].

Y aquí me detengo, no encontrando ya ni fin ni comienzo

ni comparación que justifique las palabras.

Abandono esto a quienes lo viven,

pensamiento tan puro heriría la lengua de quien quisiera expresarlo

(Hadewijch, 1999: 119-120).

4. In-mundo

Matar a Platón supone la ruptura definitiva con la primera etapa de su obra marcada por la ambivalencia entre filosofía y literatura así como la influencia de Zambrano. Si bien *Lógica borrosa* (2002) y *Filosofía en los días críticos* (2001) preludian el cambio, *Matar a Platón* supone un salto con respecto a la escritura anterior –y no nos extraña que, dentro de la aún escasa pero creciente bibliografía secundaria sobre nuestra autora, una parte considerable de los estudios se centren en este libro. Las ideas que hemos expuesto en el primer apartado del capítulo relativas a la crítica de un “discurso de la verdad” y la evidencia y explicitación de una “verdad del discurso” -con la consiguiente constitución de una poesía que dé cuenta de los acontecimientos- se materializan aquí. No sólo la efectuación de las ideas planteadas anteriormente, sino también el direccionamiento hacia su obra posterior: la teoría del conocimiento, el trabajo textual dirigido hacia el propio pensamiento y la constitución de una ética de la diferencia.⁵²

Hay una coincidencia cronológica entre la primera publicación del artículo “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y filosofía” y la escritura de *Matar a Platón*. Esta coetaneidad se refleja en los textos: si en el artículo se exponía cómo se originó históricamente la hegemonía del discurso metafísico y se reivindicaba una poesía que narrase no los conceptos sino los acontecimientos, en el poemario se mostraban las repercusiones éticas de esto a la vez

⁵² De la conexión entre *Matar a Platón* y *La herida en la lengua*, conexión que es la construcción de una escritura que responda a la ética de la diferencia, es consciente la propia autora. Así, en la presentación de *La herida en la lengua* realizada el 16 de febrero de 2015 en el centro Ars Santa Mònica (Barcelona), tras recitar textos de su último trabajo, Maillard finalizó con la lectura de “Escribir”, enlazando así los poemas políticos de “Balbucesos” con el grito poético que es el final de *Matar a Platón* –para ver video de dicha presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=jCJqCpUazew>

que se intentaba construir un discurso que desactivase a la metafísica. Maillard critica el discurso de la metafísica por considerarlo insuficiente para hacer frente a nuestra vida, por ser cerco, barrera. Y no sólo la incapacidad, también el rechazo instintivo de los hombres, el intento por negar una existencia fuera de los cercos mediante la náusea. *Matar a Platón* es un relato de la náusea para aprender a desactivarla, suspenderse sobre ella, y por ello mismo entendemos el lugar fundamental que ocupa en su trayectoria poética y filosófica: la primera prueba necesaria para la inserción en el afuera, para la ética de la diferencia.

Matar a Platón se inicia con los siguientes versos: “Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora” (Maillard, 2004: 13)”. Desde el principio observamos la insistencia en el tiempo presente que va a ser la unidad del poemario. A lo largo de todo el libro el tiempo verbal utilizado es mayoritariamente el presente, al igual que lo es también en los diarios. No en vano uno de los motivos de la predilección por esta forma discursiva es precisamente poder llevar a cabo una escritura en presente, su *escribir* –y tengamos también en cuenta que “Escribir” es el texto con el que cierra *Matar a Platón*. El tiempo desde el que Maillard construye *Matar a Platón* es el presente de la percepción, ese presente insoportable para Antoine que comentábamos páginas atrás y que, al final de su poemario, con la aceptación de su responsabilidad –“yo no soy inocente” (Maillard, 2004: 67)–, es el tiempo de una ética. El presente es el tiempo en el que yo, ahora, aquí, reconozco mi implicación haciéndose posible el diálogo. Pensemos por ejemplo en textos como “Aquí”.⁵³ el tiempo presente desde el que se construye el texto y en el que se incide con la repetición del adverbio “aquí” así como con el imperativo “dime” es encuentro; esa “inmediatez de lo sensible” e “inmediatez a flor de piel” que señala Lévinas (1995: 127).

Asimismo el uso de una escritura presente responde a su compromiso por construir un discurso que se evidencia en tanto discurso. Dejar las marcas de la propia construcción supone la remisión continua de ese tiempo presente desde el que todo texto es elaborado y que es el presente de la enunciación. Como señala Benveniste, al que ya nos referimos con anterioridad: “De una forma u otra, la lengua distingue siempre tiempos. [...] Pero siempre la línea divisoria es una referencia al presente [...] El tiempo lingüístico es sui-referencial” (Benveniste, 1997: 183). En este primer poema de *Matar*

⁵³ Texto doble en *Husos* (Maillard, 2006: 75) e *Hilos* (Maillard, 2007: 51).

a *Platón* el presente no alude al presente de la enunciación, pero consideramos que toda narración comprometida con la captación del presente perceptivo acaba dando cuenta del marco narrativo. El relato que busca transmitir y captar el presente es el relato del relatar, y así sucede en el caso de este libro. El verso de Maillard que “describe fríamente aquello que acontece” acaba por describirse fríamente a sí mismo (Maillard, 2004: 17): así, la metadiscursividad en la que progresivamente se sume, la caída al abismo con las referencias al escenario (Maillard, 2004: 55) o al lector (ibid., p. 45), la evidencia del doble (ibid., p. 39).

La atención al presente de Maillard nos lleva a pensar en la fenomenología, ese movimiento filosófico de principios del siglo XX que se diversifica en distintos autores y corrientes (Sáez Rueda, 2001: 89). La fenomenología primera, la de la filosofía de Husserl, surge en el contexto de la crisis de la razón con la oposición al pensamiento positivista. Su objetivo es un regreso del mundo a la vida (Sáez Rueda, 2001: 32). La fenomenología del filósofo moravo se puede resumir en su famosa consigna “volver a las cosas mismas” que ha dado lugar a tantas interpretaciones y usos (Husserl, cit. por Sáez Rueda, 2001: 33). Nosotros no podemos sino recordar el “volver a las palabras” de Maillard así como su afán por hablar siempre de “cosas muy concretas” (Maillard, 2015c: 81). De manera general, con el “volver a las cosas mismas” se nos indica la necesidad de atender a los hechos, a los puros fenómenos, lo cual también nos evoca el deseo de nuestra autora de escribir para que “las cosas presionen / que un mundo se abra paso” (Maillard, 2004: 82). Por ello no nos extraña que en su primera etapa utilice el término de “fenomenología” en varios momentos. En *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino* interpreta el pensamiento de la malagueña como “fenomenología de lo divino” (Maillard, 1990: 25), cruzando además esta fenomenología zambraniana con el budismo zen (ibid. p. 105). Y en “Poética de la percepción”, uno de los artículos en los que alude a la náusea sartreana, desarrolla los fundamentos teóricos de su “poesía fenomenológica” (Maillard, 1998: 193).

La poesía fenomenológica se corresponde con lo que hemos llamado anteriormente “escritura del cuerpo”. Una poesía cuyo objetivo es captar el movimiento, el principio de dinamicidad, el instante: “Llamo poesía fenomenológica al acto poético que da lugar a la mínima expresión capaz de manifestar el instante” (Maillard, 1998: 194). Lo que Maillard denomina “mínima expresión” podemos reconocerlo en esas palabras gramaticales a la que nos hemos referido y que son potencialidad, cuerpo expuesto al presente. Una escritura sencilla y despojada que defiende en sus textos

ensayísticos como "Apuntar al blanco. El vacío y su representación" (Maillard, 2009b: 94) y que aplica en *Matar a Platón*. En su poemario el verso se hace lo más concreto posible despojado de metáforas, de las sonoridades y recursos que suele atribuirse a la poesía. Se trata de lo que la misma autora nos dice en el libro: "verso que describe fríamente aquello que acontece" (Maillard, 2004: 17). Y con "aquello que acontece" se está refiriendo al instante: la simultaneidad de lo que sucede, el mundo no como producto de un sujeto sino el entretejido de cuerpos que convergen. De este modo vemos que el instante tiene unas implicaciones éticas en tanto contacto con el otro y formación de la comunidad. Y esto es precisamente *Matar a Platón*: el relato del instante que es la simultaneidad de los cuerpos que desembocan en un espacio (Maillard, 2004: 25).

Matar a Platón es por tanto la aplicación de la "poesía fenomenológica" enunciada en "Poética de la percepción". Tras este libro los diarios siguen los mismos principios estéticos: la expresión mínima y la captación del aquí y ahora que es el instante, pero sobre todo el esfuerzo por mantenerse en el afuera. Un proceso no exento de dificultad, como vimos en el anterior apartado, siendo su obra no la descripción de las cosas mismas sino su aprendizaje y búsqueda. Así nos dice en *Bélgica*, en un fragmento que nos recuerda a aquel otro en el que nos detuvimos: "¿Quién es capaz de quedar inmóvil, desprovisto de sí, en el filo de un instante? / Sí, ahí, en esa línea escueta, ahí donde entre todos formamos melodía" (Maillard, 2011a: 106).⁵⁴ La dificultad de mantenerse en el instante es la de ese sostenerse sobre el abismo, por ello encontramos una vez más la referencia al filo, y por ello en "Poética de la percepción" nuestra autora nombra la náusea sartreana (Maillard, 1998: 209).

Aunque creemos que el proyecto de una poesía fenomenológica ha seguido presente hasta sus títulos más recientes, Maillard no vuelve a utilizar el calificativo de "poesía fenomenológica". Estimamos que entre los motivos está el rechazo a la fenomenología husserliana que sigue atrapada en el "fantasma del solipsismo" reproduciendo la lógica de la modernidad (Sáez Rueda, 2001: 60). De hecho, en este

⁵⁴ De hecho, *Bélgica* es el intento de Maillard por recuperar la vivencia de un instante, el gozo con el que acaba *Husos* (Maillard, 2006: 93). Por ello, el diario narra el viaje por la memoria, intentando regresar al momento previo a la conceptualización del mundo, con toda su dificultad (Maillard, 2011a: 14). El desenlace será la constatación final de la imposibilidad de este regreso. Sin embargo, el viaje no es en vano: el fracaso es constitución de una poesía universalizada que no conceptualizada, un poema inscrito en el muro como desarrollamos detenidamente en el tercer capítulo de nuestro trabajo "En el punto de mira".

sentido, hay diferencias en la manera en la que Maillard define el instante en “Poéticas de la percepción” (Maillard, 1998: 193) y su descripción una década después en el artículo “En la traza. Pequeña zoología poética” (Maillard, 2014b: 9). En el primero se refiere a la “apertura de los canales que guían hacia los límites” (Maillard, 1998: 200), lo cual nos recuerda al “claro del bosque” de Zambrano, ese “centro en el que no siempre es posible entrar” (Zambrano, 2011: 121). Mientras que en *La baba del caracol* la narración del instante se realiza desde la mayor concreción posible a través del retrato del acontecer de un caracol, su materialidad y vulnerabilidad: “La baba del caracol: la traza brillante, sendas luminosas dejadas por un ser pequeño, insignificante. Trazas de luz sobre la piel. Superficie estriada. No surcos, no hendiduras, ni púas ni heridas, sino trazas, vías, accesos para el acontecer” (Maillard, 2014b: 40). Fijémonos en la estructura sintáctica de esta frase: la sucesión de sintagmas sin causalidad ni subordinación (a excepción del “sino”) situadas a un mismo nivel sintáctico, de manera que las “trazas”, las “vías” y los “accesos” son a la vez. El texto de *La baba del caracol* produce en sí mismo el instante: convergencia de los sintagmas en el espacio textual. También hemos de destacar que en “En la traza [...]” Maillard ya no habla de la “poesía” sino, referencia más concreta, del “poema”, y el cambio es importante en lo que respecta a intentar siempre hablar desde la mayor fisicidad posible (Maillard, 2014b: 12).

También podemos interpretar el abandono de la denominación “poesía fenomenológica” en nuestra autora como un intento por evitar cualquier comparación con ciertos autores de la tradición hispana habitualmente identificados con la fenomenología, por ejemplo Jorge Guillén. Mientras que el poeta del veintisiete se sitúa en el mundo para afirmar al yo –pensemos en poemas como “Vocación de ser” (Guillén, 2008: 311)–, Maillard se inserta en el estar siendo para suspender al yo. Es la diferencia que por nuestra parte creemos encontrar entre el “Beato sillón” de Guillén (2008: 249) y “la mujer de pie” de Maillard (2015d: 31).

Sin embargo el hincapié en la concreción que observamos en sus textos más actuales –por ejemplo, en su poética del caracol– es una herencia fenomenológica en tanto práctica de un “volver a las cosas mismas”. También la *epojé* que en diversas ocasiones nombra en sus cuadernos identificándola con su escribir: “el ritual de mi escritura: la duda, la *epojé*, la puesta en cuestión, la tela de juicio, su tejido, los lenguajes inciertos” (Maillard, 2014a: 77). La *epojé*, según la entendiera Husserl, son los paréntesis del pensamiento, la suspensión del juicio, puesta en cuestión de la realidad y del propio yo con el fin de poder contactar con el mundo. De hecho, podemos

considerar que toda la obra de Maillard es esto mismo. Recordemos el poema “Sin embargo”: la apelación a la desconfianza: “No te fíes” (Maillard, 2002a: 33). Las autointerrogaciones de *Hilos*: “Y la mente –¿la mente? –herida. / ¿Herida?” (Maillard, 2007: 15). Los propios paréntesis de *La herida en la lengua*: “(La más antigua) / (Esa) conciencia / ¿conciencia? / atención tal vez / la más antigua” (Maillard, 2015c: 15). O todas las referencias a mantenerse “en suspenso”, “en el filo”, los huecos en blanco de los escribas, cuando no se sabe, cuando se duda. La *epojé* es, por tanto, forma y contenido de sus textos, además de imperativo ético: la necesidad de la duda para abrir los cercos, para estar afuera, ante el otro.

Por tanto cabe plantearse si hay relación o no entre Maillard y la fenomenología. Lo primero que hemos de tener en cuenta es que esta filosofía no es ni mucho menos un movimiento homogéneo (Sáez Rueda, 2001: 70). Ciertamente nuestra autora se aleja de la fenomenología idealista, aquella que sigue anclada en el fantasma del solipsismo. Pero sí se sitúa, con la *epojé*, con las cosas muy concretas, con el encuentro con el otro y ante el otro, en una fenomenología posthusserliana próxima a la fenomenología carnal de Merleau-Ponty: la comprensión del mundo como una vivencia corporal, como percepción y el yo que es cuerpo sobre el mundo.⁵⁵ Y aún más: no sólo compartiría con Merleau-Ponty la comprensión del mundo como carnalidad, sino sobre todo la comprensión del lenguaje como tal carnalidad:

La claridad del lenguaje no se encuentra detrás de él, en una gramática universal que tendríamos en nuestro poder, sino delante de él, en aquello que los gestos infinitesimales de cada pata de mosca sobre el papel, de cada inflexión vocal, muestran en el horizonte como su propio sentido. Si se entiende así el habla, resulta quimérica la idea misma de una expresión conseguida: lo que llamamos así es la comunicación lograda. Pero no lo está nunca a no ser que quien escucha, en lugar de seguir eslabón por eslabón la cadena verbal, tome por cuenta y sobrepase llevándola hasta su término la gesticulación lingüística del otro (Merleau-Ponty, 1971: 58).

⁵⁵ Encontramos alusiones explícitas de Maillard a Merleau-Ponty en sus primeros ensayos (Maillard, 1992: 55 y 36). También podemos percibir la presencia de algunos de los presupuestos del filósofo francés en *La razón estética* en capítulos como “Cuerpos imaginarios y cuerpos imaginados” (Maillard, 1998: 169).

El fragmento que hemos reproducido de *La prosa del mundo* nos parece sintomático de la corporalidad del decir. El lenguaje no es abstracción, conceptualización –“gramática universal”–, sino que se forma en los contextos, en los usos, en los instantes, en relación al otro hacia el que nos dirigimos, con el otro. En un momento posterior del libro Merleau-Ponty establece la distinción entre “lenguaje hablante” y “lenguaje hablado” (Merleau-Ponty, 1971: 35) que podría equivaler a la diferencia entre palabra y gesto de Maillard –de hecho, el filósofo francés nombra los “gestos infinitesimales” que modifican el sentido de la palabra. Así pues la “palabra hablada” es el lenguaje como pacto social: la definición o cerco de la palabra, su abstracción; mientras que la “palabra hablante” es el gesto: convergencia de la palabra en el cuerpo, palabra que es acontecimiento (Merleau-Ponty, 1971:36). La concepción del lenguaje de Merleau-Ponty supone así una inseparabilidad entre las palabras y los cuerpos, idea que Maillard efectúa en su obra a través del uso de un lenguaje gramatical cuyo significado varía en función del instante de quien lo pronuncie. En palabras del filósofo francés: “el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido” (Merleau-Ponty, 1971: 35). Por tanto, consideramos que aunque Maillard no siga usando el calificativo de “fenomenológica”, podemos aproximarla a la tradición fenomenológica post-husserliana en la que se inscribe, además de Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas. En lo que respecta al filósofo judío no podemos sino ver en la distinción entre "decir" y "lo dicho" (Lévinas, 2000: 40) una analogía con el "lenguaje hablante" y el "lenguaje hablado".

Desde “Un hombre es aplastado” (Maillard, 2004: 13) se detiene la secuencia temporal y se inserta en el instante, en la constitución de una palabra fenomenológica. Así, el segundo rasgo que hemos de destacar del primer poema de *Matar a Platón*, nada más abrirse el instante, es el crudo realismo con el que se describe al hombre atropellado, fenomenología de la materia cuando se nos dice: “Hay carne reventada, hay vísceras, / líquidos que rezuman del camión y del cuerpo” (Maillard, 2004: 13). No es exclusivo de este texto, sino que lo encontraremos a lo largo de todo el libro, como detecta Virginia Trueba: “la narradora de *Matar a Platón* parece dirigir una película casi *gore*” (Trueba, 2007a: 163). El libro no oculta la “carne reventada” ni las “vísceras” del hombre atropellado, tampoco el “charquito de orina y sangre” que pisa una niña que acompaña al hombre atropellado (Maillard, 2004: 13), “el guano que ha estampado una paloma” en el ojo del muerto (ibid., p. 17), o el episodio del perro canela que se acerca para llevarse uno de los dedos del cuerpo (ibid., p. 37). Este retrato corporal que no

escatima en detalles por muy desagradables que puedan parecernos nos muestra, en primer lugar, el afán de Maillard por hablar siempre desde la más absoluta concreción, en un rechazo por lo trascendente, que es rechazo por la metafísica, por la mentira de las palabras abstractas.

Esta carnalidad de *Matar a Platón* tiene así que ver con su insistencia por el tiempo presente tanto perceptivo como histórico. Como señala Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, el cuerpo es el lugar de inscripción del tiempo: “La historia, con sus intensidades, sus debilidades, sus furiosos secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir. Hay que ser metafísico para buscarle un alma en la lejana idealidad del origen” (Foucault, 1998: 21). La descripción física y directa de los procesos corporales es la descripción de la vida inserta en el devenir, en el afuera, expuesta a la caricia pero también a la herida, a la muerte o al golpe –esos “golpes” que menciona Maillard en el fragmento de *Bélgica* (2011a: 84). Es ahí, en ese afuera, en esa exposición y fragilidad, donde se hace posible el encuentro con el otro que es siempre un encuentro entre cuerpos. Por tanto, no hemos de pensar que describir al hombre atropellado con toda su violencia responde a una falta de empatía; todo lo contrario: el hombre atropellado, el hombre que sangra y muere, es insustituible, único. Nadie puede sangrar o morir por él de la misma forma que no podemos dolernos por el otro, y ésta es la alteridad irreductible: “Aquel hombre aplastado sin el cual el poema / no tendría sentido / es el único al que, por más que yo me empeñe, / no puedo describir sin invención –y eso es lo que le hace singular. / No sé qué es lo que percibe” (Maillard, 2004: 59).

Este materialismo fisiológico no es exclusivo de *Matar a Platón*: lo encontramos también en otros libros de Maillard como *Diarios indios*, donde la escatología se hace compasión a través de un yo en devenir que es la convergencia de los cuerpos en el entramado mundo:

seré yo aquel que pasa de largo y, en la calle abarrotada, se vuelve y le dice a la mujer ciega, "señora, a su hijo se le están vaciando los intestinos en la esquina; tenga cuidado, que le pueden atropellar", y la madre busca con el bastón el canto de la acera, tantea los pequeños pantalones cortos, las delgadísimas piernas, y le resbala por los dedos una sustancia cálida, líquida, podría ser yo esa mujer ciega, seré yo aquel niño cuya piel es la tierra con grandes ojos espantados, y aquel otro: una llaga que supura, una enorme llaga tumbada a lo largo en la acera, una llaga en la acera, en la acera dos

monedas cuidando un recipiente de metal, dos monedas que otros se llevarán cuando arrastren la llaga para que la acera se regenere y vuelva a ser ciudad para soportar las huellas, las miles de huellas que a su vez soportan carnes olorosas, mullidas o famélicas, adornadas o tibias, tumefactas, y yo seré la llaga que de nuevo se acueste a lo largo dibujando en el cemento la forma de un cuerpo, de medio cuerpo, de un cuerpo a medias en el que husmean las ratas, a medias también la noche, royendo las vendas deshilachadas allí donde hubo un pie o unos dedos, o donde imaginamos la ausencia de una mano o de un codo, por costumbre (Maillard, 2005b: 35).

También encontramos esta mirada concreta y material en *Husos* cuando Maillard relata su propio cuerpo. *Husos. Notas al margen* es, como indica el título, la escritura de los márgenes de la escritura. Se trata del imperativo ético de mostrar todo lo queda fuera del texto, explicitar el cuerpo de la enunciación que no es un cuerpo abstracto sino “muy concreto”: el cuerpo de la propia Maillard. Por ello Maillard no elude el relato de su propia fisicidad, mostrando la misma frialdad implacable del verso que describe aquello que acontece, como es el caso del episodio en el que se nos narra el “cada-dos-días” (Maillard, 2006: 75).

En el “cada-dos-días” Maillard relata con absoluto detalle la limpieza regular de los intestinos que ha de realizarse a sí misma como consecuencia de una intervención quirúrgica. El episodio destaca por el desapasionamiento de la descripción. Sólo al final del episodio, terminado el “ritual” (Maillard, 2006: 76), aparece el sentimiento de náusea –aunque no lo llama “náusea” sino “asco”: “Es curioso tener en el regazo, protegido en el envoltorio transparente, el resultado de un complejo proceso de deglución. Y recordar el asco. Y asombrarse de haberlo experimentado. Comprobar, una vez más, el pernicioso cultivo de la mente” (ibid., p.77). Vemos así la náusea identificada con un “pernicioso cultivo de la mente” que es la educación sentimental, el discurso de la verdad, las ideas heredadas y no construidas por el individuo. Contra este “pernicioso cultivo” Maillard dirige su obra. Pero para ello hay que conocer y reconocer su mecanismo siendo ésta la función de la práctica de una escritura concreta, material, minuciosa: activar el pernicioso cultivo y reconocerlo. El contacto con nuestra organicidad provoca el sentimiento de náusea por lo vivo, por los procesos de nuestro cuerpo, por el estar siendo. La raíz del castaño somos nosotros: nuestro cuerpo, el recordatorio de la propia muerte y diferencia, de las transformaciones continuas por las que transita nuestro organismo: células, sangre, el deterioro de los tejidos. Con el “cada-

dos-días”, mediante el retrato objetivo y exterior de sí, ha podido percibir su propio sentimiento de asco refiriéndose a él con la misma precisión con la que la que menciona sus excrementos. No ha podido evitar sentir el asco, pero distanciada por la escritura se ha producido la relativización de la vivencia: el asombro. El observador se sitúa “en el filo” del relato evidenciando las marcas de la construcción que son no sólo las del relato sino también las de la mente.

La descripción materialista supone la inserción en el instante, la reivindicación del cuerpo, del estar siendo, a pesar de la náusea y sobre la náusea, en oposición a la inmovilidad y atemporalidad del alma. De este modo, estamos ante la muerte del platonismo, o al menos ante su ataque y subversión. La tradición platónica despliega, a partir de la dicotomía ideas/formas, una serie de dualidades extensivas a ésta: yo/tú, alma/cuerpo, varón/hembra, filosofía/literatura, etc. Desde la organización dicotómica de la realidad, el alma adquiere los valores de eternidad, bien y belleza, mientras que el cuerpo es lo corruptible, lo vergonzoso y pecaminoso. La náusea del personaje de Sartre no es más que la reproducción de esta dualidad: el alma defendiéndose del cuerpo, intentando anular su verdad orgánica que es la verdad del tiempo. Maillard busca construir una realidad que disuelva la dicotomía, que sea únicamente la realidad de la raíz del castaño, de los cuerpos: el acontecimiento.

Podemos, pues, detectar en nuestra autora la formación de un pensamiento corporalizado y material que comienza en *Matar a Platón* con la descripción objetiva, externa, casi “gore”, pero que acaba siendo, tanto en este poemario como sobre todo en los libros siguientes, una escatología discursiva: la corporalidad del lenguaje, el cuerpo de las palabras, no su significado o sentido, no su alma, sino las “palabras muy concretas”, gramaticales, capaces de captar la diferencia: “Liberar el trazo de su significado. / Poema-materia. / Materia lingüística. / Materia lengua” (Maillard, 2015a 165). La liberación del sentido supone el movimiento de los significantes en el texto, el principio de dinamicidad de las palabras, la variabilidad de los signos como la variabilidad de los cuerpos. Como dice Barthes en *El susurro del lenguaje*: “Lo materialista no es la materia, sino el retroceso, la retirada de los cierres de seguridad; lo formalista no es la 'forma', sino el tiempo relativo, dilatorio, de los contenidos, la precariedad de los puntos de referencia” (Barthes, 1987: 90). Y es esto lo que busca Maillard con su escritura material: “la precariedad de los puntos de referencia”, el derrumbe de los cercos, el afuera que es encuentro con el otro, que es “decir” y no dicho, “escribir” y no escritura.

En el contexto de la crisis de la metafísica se produce en el siglo XX una reivindicación de aquellos elementos de la dicotomía que habían sido despreciados. Se trata no de invertir la jerarquía, sino de destruirla. Autores como Deleuze, Nancy o Serres recogieron el guante lanzado por Spinoza⁵⁶ y pensaron el cuerpo, pero sobre todo pensaron desde el cuerpo, construyendo así una lógica corporal de la que en más de un sentido forma parte el pensamiento de Maillard. No es ni mucho menos casual la presencia explícita de Deleuze y de Serres en *Matar a Platón* (2004: 3 y 29). Como decía Deleuze: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze, 1996: 251). En cuanto a Serres, leemos en *Variaciones sobre el cuerpo*:

Filosofías y políticas se agotan a menudo en definir la libertad, ya que la coerción o necesidad vuelve siempre en sus descripciones y determinaciones como una gemela inquietante y contradictoria. Para librarse del laberinto, basta con partir del cuerpo y de su vida singular. Entonces, todo poder debe detenerse, en toda circunstancia, en su integridad; al tener vía y campo libre, tiene el derecho de moverse a su antojo, debe poder disponer de su naturaleza y, por lo tanto, de su capacidad. Su virtualidad, en consecuencia, se opone a todo poder. La libertad se define por el cuerpo y éste por el potencial (Serres, 2011: 60).

Tanto las palabras de Deleuze como las de Serres apuntan al cuerpo como un medio de expresión para pensar la vida fuera del cerco de la metafísica. Serres llama al lenguaje de la filosofía “gemela inquietante y contradictoria”, aludiendo a la tensión entre un supuesto original y sus copias a la que antes nos referimos. Es de destacar la relación del cuerpo con la potencialidad, con el devenir, lo que Deleuze llama “lo impensado” y Serres “libertad”, porque el cuerpo se caracteriza por su continua transformación, por la subversión de todo concepto. De este modo el cuerpo es otro modo de pensar basado justamente en la otredad.

No sólo la filosofía, también el arte. Pensemos por ejemplo en el movimiento artístico Fluxus, el *arte povera* o el arte procesual. Tampoco es exclusiva de las artes plásticas y del espectáculo, ya que igualmente lo encontramos en la literatura. Baste

⁵⁶ Las famosas palabras de Spinoza que han tenido presente estos pensadores: “Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo” (Spinoza, 2011: 180).

nombrar a autores tan relevantes como Lispector, Joyce, Artaud o Beckett. El autor de *El teatro y su doble* afirmó: “No concibo una obra separada de la vida” (Artaud, 2002: 13). Y así es: la obra de Artaud es sin separaciones, escritura del afuera, escritura in-mundo: “Lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acoge” (Artaud, 2002:60). En cierto modo podría parecernos que el cuerpo siempre ha estado presente en el arte: desde las esculturas clásicas y renacentistas hasta el impresionismo escultórico de Rodin. Sin embargo, el cuerpo en estas obras difiere absolutamente de la función y concepción que desempeña en la obra de Marina Abramovic o Ana Mendieta. En el caso de Rodin o Miguel Ángel no es el cuerpo sino su idea, esto es, más alma que cuerpo. Mientras que en la performance estamos siempre ante un cuerpo concreto: su temporalidad y transformación, su exposición y fragilidad: cuerpo en el mundo que es el cuerpo in-mundo, como el hombre atropellado en *Matar a Platón*.

Numerosos artistas del siglo XX convirtieron en tema principal de su obra, y en ocasiones no sólo en tema sino también en material de composición, todos aquellos aspectos del cuerpo que nos habían enseñado a ocultar, es decir, todos aquellos aspectos del cuerpo ante los que debíamos sentir rechazo y que eran la prueba de nuestra temporalidad y exterioridad, de nuestro fluir y rastro: las heces, la sangre, la orina, el semen, los pelos... En ese extraño diálogo que es el *Parménides*, y extraño porque en él Platón desmonta su teoría de las ideas, el personaje de Parménides plantea a un sorprendido Sócrates la posibilidad de que existan ideas no sólo del bien, de lo bello, etc., sino también del lodo, de los excrementos, de la suciedad:

Con respecto a estas otras cosas, Sócrates, que podrían parecer ridículas, tales como el pelo, el lodo, la basura y todo cuanto hay de indecente o innoble, ¿no encuentras la misma dificultad? ¿Ha lugar o no a reconocer para cada una, una idea distinta, que existe independientemente de los objetos, con los cuales estamos en contacto? (Platón, 2015: 64)

Lo que Platón apunta es cómo la corporalidad más absoluta, la temporalidad extrema del cuerpo, hace absurdo el mundo de las ideas, exactamente lo mismo que arguye el arte y pensamiento de lo in-mundo en el siglo XX y ya XXI. Sin duda alguna hemos de reconocerle a Platón la capacidad para prever su propia muerte –de modo que,

como señala la propia Maillard: “es posible que Platón / no sea responsable de la historia” (Maillard, 2004: 67).

Lo escatológico en el arte contemporáneo no tiene una finalidad ni mucho menos provocativa, sino que es el intento por construir un arte que restablezca el contacto del hombre con el mundo. Es lo primitivo y elemental del hombre para su inserción en el estar siendo (Clair, 2002: 38) –pensemos por ejemplo en el Accionismo Vienés o en el teatro de Arrabal; también en G.H. cuando comió la cucaracha. Una búsqueda por lo primitivo, por el origen, que no es verdad oculta del hombre sino algo “muy concreto”: el presente, el aquí de la vida, la epifanía de la raíz del castaño desprovista del sentimiento de náusea, el instante de la poesía fenomenológica, lo que al final de *Husos* Maillard llama el “gozo” (Maillard, 2006: 90). Como concluyó Jean Clair:

La náusea nos volvería lúcidos. Haríamos en el arte actual no el aprendizaje de ese disgusto otrora pacientemente inculcado al crío que fuimos. Volveríamos a la posición primitiva del primate, rebajado hacia el suelo, el órgano olfativo otra vez vecino de los órganos genitales (Clair, 2002: 39).

Destacamos de las palabras de Clair la descentralización de la vista como el órgano principal de percepción artística. El olfato sería un órgano más próximo a la materia que la vista; más cercano al animal que a lo que hemos llamado hombre. En momentos anteriores de nuestro trabajo, nos referimos a la presencia del tacto en el arte del siglo XX y XXI, pero hemos de mencionar también al olfato. Nietzsche consideró las grandes posibilidades de captar la diferencia y multiplicidad del mundo que poseía este sentido despreciado en la historia de Occidente: “nuestra nariz, de la cual, por lo que sé, ningún filósofo ha hablado todavía con veneración, es hasta este momento el instrumento físico más delicado que existe: es capaz de registrar incluso oscilaciones que ni siquiera el espectroscopio registra” (Nietzsche, 2006: 570). Atendiendo a esta consideración de la nariz como órgano especialmente sensible a la diferencia, al mundo; entendemos la presencia de las descripciones olfativas en *Matar a Platón*, así en el texto 12: “No huele a manzanilla / huele a piel que se agrieta, / huele a asfalto mojada, / huele a perro, / a trasplante” (Maillard, 2004:35).

Pero sobre todo destacamos de las palabras de Clair esa concepción de la náusea como lucidez. Cuando Maillard describe la muerte del hombre atropellado, lo hace con toda su crudeza para “no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas / para

poder decir tan sólo lo que cuenta” (Maillard, 2004: 75). Pero también para provocar la náusea, la salida de nuestro cerco, el contacto con lo primitivo. La náusea nos permite volver a contactar con nuestro cuerpo. En tanto sensación física, sacudida visceral, la náusea nos devuelve al cuerpo, y ésta es su lucidez. Ante la visión material del hombre atropellado los personajes de Maillard son extrañados, sienten la náusea, convirtiéndose en cuerpos y dando lugar al acontecimiento: la vivencia simultánea, el encuentro con el otro. Aunque en el poemario no hay una referencia explícita a la “náusea”, sí se nos describe una reacción física de agitación que podemos equiparar a ésta, así “el temblor” (ibid., p. 27), “el espasmo” (ibid., p. 33) y, sobre todo, el horror del conductor que es el “horror de otro cuerpo y del suyo”:

¿Y el conductor? El conductor
se apeó del camión.
Está agarrado a la ventanilla.
La puerta le protege. Porque su cuerpo no:
su cuerpo es el horror de otro cuerpo y del suyo,
su cuerpo es exterior, es urbano y es otro [...]
“Ya van dos mil trescientos, dice una voz en la radio,
dos mil trescientos desaparecidos... las lluvias del monzón”,
dice la radio [...].
y de repente todos los muertos son ninguno
salvo aquel que prolonga el sonido del freno
y ha venido a salvarle del monzón, de la lluvia,
y entonces agradece,
y siente que le nace una voz del ahogo
y el túnel se le cierra y está a punto
de volverse hacia ellos,
sentirse solidario con todos los que viven
y amparado y absuelto
por el miedo que en todos los ojos se destila (Maillard, 2004: 31-32).

El otro es siempre un cuerpo tal y como concluye Jean-Luc Nancy: “Los cuerpos son primeramente y siempre otros –al igual que los otros son primeramente y siempre cuerpos” (Nancy, 2010: 26). Por ello el conductor descubre al otro al revelársele su ser cuerpo que es su muerte. No sólo descubre al otro, sino que se descubre a sí mismo

como cuerpo, como otro –“Su cuerpo es el horror de otro cuerpo y del suyo”–, pues sólo como tal, cuerpo que percibe el mundo, que se inserta en el mundo, cuerpo in-mundo, podemos percibir el de los demás. En palabras de Merleau-Ponty: “no habría otros para mí, si yo no tuviese un cuerpo y si a su vez no lo tuviesen ellos, un cuerpo mediante el cual pueden deslizarse en mi campo, multiplicarle desde dentro, y presentárseme como presas del mismo mundo, aprehendiendo el mismo mundo que yo” (Merleau-Ponty, 1971: 200). De este modo, en tanto cuerpos, cuerpo del conductor y del hombre atropellado, se produce un encuentro, un contacto, el estar siendo del acontecimiento. Como Antoine, el conductor siente la náusea, el vértigo, “el horror de otro cuerpo y del suyo”, el “túnel”, pues como indica Maillard en “Poéticas de la percepción”: “cuando se da absolutamente [el encuentro], puede que advenga el vértigo” (Maillard, 1998: 214). No obstante, el personaje de *Matar a Platón* atraviesa el horror y acaba agradecido por la plenitud, por el afuera, por la salvación, a la manera de los personajes lispectorianos. El conductor experimenta la compasión porque, a diferencia de los muertos que nombra la radio y que son cifras, conceptos, la constatación de la absoluta singularidad e irreductibilidad del hombre atropellado hace imposible cualquier abstracción. La ética, “sentirse solidario con todos los que viven”, es de los cuerpos concretos, como nos muestra Maillard en su poemario.

5. El lenguaje del espacio

Cuando en el capítulo anterior comentamos el artículo “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento” (Maillard, 2014b: 45), señalamos el reconocimiento de Maillard de la poesía y la filosofía como formas discursivas así como su conclusión de que lo más importante no era la práctica de una u otra sino “abrir una brecha” (ibid., p. 57). Se trataba de la renovación de los géneros. Sin embargo, además de esta transformación, Maillard nos decía que “A veces, no obstante, hay brechas que no abren sobre un cerco, sino directamente sobre el fuera” (ibid.). Lo que nos presenta *Matar a Platón* es esta brecha en el fuera, o lo que es lo mismo, el acontecimiento, término ligado a la corporalidad, al aquí y ahora del cuerpo. Al hablar de acontecimiento no podemos sino remitir a Deleuze –las citas de *Lógica del sentido* con las que se inicia

Matar a Platón (Maillard, 2004: 11).⁵⁷ De hecho, ya nos hemos remitido al filósofo francés para comentar algunas ideas y conceptos de nuestra autora. Pero no basta con Deleuze: el término “acontecimiento” es uno de los más reiterados por la crítica a la metafísica, en Heidegger, Vattimo o Derrida entre otros.

Žižek, en un libro donde intenta hacer lo que él mismo expone como imposible, esto es, la clasificación sistemática de las distintas concepciones de acontecimiento (Žižek, 2014: 16), lo define de manera general como “lo no previsible, lo no causal, que interrumpe el curso normal de las cosas. Sólo parece poder justificarse retroactivamente, pero con argumentos circulares” (ibid.). La sencilla definición del esloveno se adapta a lo que plantea el poemario de Maillard. En primer lugar lo que ella misma esboza teóricamente en las notas a pie de página: “un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido. Un acontecimiento no es un hecho” (Maillard, 2004: 29). Pero también lo que efectúa en el cuerpo principal del texto, la ruptura de la causalidad, por ejemplo cuando en el primer poema plantea la historia ya iniciada y nos dice que “Nadie asistió al inicio del drama”, esto es, que no hay origen, sólo el instante, la escena ya dispuesta, el hombre atropellado (ibid., p. 13).⁵⁸ El libro despliega entonces una organización no lineal sino simultánea, que en su desenlace entreabre una circularidad coincidiendo con aquello que dijera Žižek de que sólo con “argumentos circulares” puede justificarse el acontecimiento. De ahí esa última nota que nos lleva al inicio del libro: “Voy a volver sobre mis pasos: ha sido justo detrás de la esquina” (ibid., p. 67).

La crítica a la causalidad se inicia en Occidente con la filosofía de Nietzsche: “El pretendido instinto de causalidad no es sino el miedo ante lo inhabitual y la tentativa de descubrir en él algo ya conocido, una búsqueda no de causas, sino de lo ya conocido” (Nietzsche, 2001: 544). La explicación del filósofo alemán nos recuerda a la náusea: mecanismos de defensa del sujeto. El deseo de poder volver a lo conocido, a los cercos, replegarse en los muros, como diagnosticó Maillard en los textos de *Contra el arte y otras imposturas*. También como leemos en *Filosofía en los días críticos*: “La razón encadenada a su mecanismo causal piensa los actos bajo el signo de la repetición impidiendo así el enriquecimiento del ser y su crecimiento. No es el cuerpo lo que tiene

⁵⁷ Los estudios de *Matar a Platón* que nos preceden, como los trabajos de Fernández Castillo (2011) y de Eugenio Maqueda (2009a), se han detenido en la relación Deleuze-Maillard en el poemario.

⁵⁸ También Deleuze señala lo irreductible a causalidad como característica del acontecimiento (Deleuze, 2005: 83).

tendencia a repetirse, sino la mente” (Maillard, 2001b: 58). Maillard, como Nietzsche, atribuye la causalidad a la mente, esto es, al sujeto; el yo que busca lo conocido como defensa y supervivencia de sí. Aún más: vemos su oposición a la mente mediante el cuerpo, esa pura diferencia que hace imposible toda repetición, toda causalidad, que es “libertad”, diría Serres; o “crecimiento”, como prefiere Maillard. El "crecimiento" al que alude nuestra autora en el cuaderno nos conecta con el “está creciendo” de los transeúntes de *Matar a Platón*, los cuerpos que hacen el acontecimiento “complicando la historia” (Maillard, 2004: 25), esto es, impidiendo cualquier concatenación porque, como dijo Deleuze: “No hay causas y efectos en los cuerpos: todos los cuerpos son causas, causas los unos en relación con los otros, unos para otros” (Deleuze, 2005: 30). Lo que podemos inducir de las palabras de Deleuze es que el acontecimiento es un entramado de cuerpos. De este modo, en su narración del acontecimiento, *Matar a Platón* describe el cuerpo de cada uno de los transeúntes que ha dado lugar al acontecimiento. Un relato polifónico, simultáneo, donde la escritura pretende ser tejido y no línea, espacio y no tiempo. En *Bélgica* Maillard plantea la creación de un universo que “fuese una trama de pulsaciones sonoras” (Maillard, 2011a: 64). Un universo que no se constituya en las relaciones de dominación o jerarquía, sino que establezca una relación ética, y este universo es *Matar a Platón*, pero sobre todo lo es su obra desdoblada (Nieto, 2013: 374).

No existe el infinito:
el infinito es la sorpresa de los límites.
Alguien constata su impotencia
y luego la prolonga más allá de la imagen, en la idea,
y nace el infinito.
El infinito es el dolor
de la razón que asalta nuestro cuerpo.
No existe el infinito, pero sí el instante:
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;
en él un gesto se hace eterno.
Un gesto es un trayecto y una encrucijada,
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,
más que un trayecto un punto, un estallido,
un gesto no es inicio ni término de nada,
no hay voluntad en el gesto, sino impacto;

un gesto no se hace: acontece.
y cuando algo acontece no hay escapatoria:
toda mirada tiene lugar en el destello,
toda voz es un signo, toda palabra forma
parte del mismo texto (Maillard, 2004: 53).

El poema que acabamos de transcribir es el poema 21 de *Matar a Platón*. En él se explicitan y conectan entre sí algunos de los conceptos que hemos desarrollado en las páginas anteriores: el instante, el acontecimiento, el gesto, el cuerpo y, finalmente, la simultaneidad. La descripción del “infinito” como instrumento de la razón nos retrotrae a la náusea o a la causalidad: otro mecanismos de defensa del sujeto para protegerse del afuera que en este poema se asocia con el “dolor” –y ya mencionamos la recurrencia del dolor en la obra de Maillard, el cuerpo vulnerable y expuesto que somos, nuestra irreductibilidad. En numerosas ocasiones de su obra Maillard se refiere al “infinito” como la vivencia del abismo (Maillard, 2006: 81). En el artículo “Desde la ignorancia. Mística y metafísica” expresa la necesidad de hacer una interpretación de los textos místicos atendiendo a su urdimbre lingüística, un trabajo textual que ella misma se dispone a realizar, desmontando la operación de conceptualización que hay en estos textos (Maillard, 2009b: 157 y ss.). La autora explica que, cuando una experiencia sobrepasa los cercos, la razón se protege a sí misma mediante una operación de sustantivación. Por ejemplo, y el ejemplo es suyo, de “infinito”, un adjetivo negativo, se pasa a “lo infinito”, tranquilizando a la mente, dando la sensación de que hay algo tapiando el abismo (Maillard, 2009b: 162). Por tanto, cuando en el poema 21 de *Matar a Platón* leemos “no existe el infinito”, se refiere a la conceptualización del sujeto que recurre a sustantivos abstractos que nada significan. Frente a esta operación fruto de la “impotencia”, nuestra autora contrapone el instante.

Con el instante no podemos sino recordar la definición de poesía fenomenológica que transcribimos páginas atrás, así como el comienzo de *Matar a Platón*. El afán de Maillard por situarse en el presente lo hemos comentado en diversas ocasiones. Sin embargo, aquí podemos encontrar una aparente contradicción, pues el instante es descrito como “atemporal”. En realidad no hay contradicción: el absoluto presente de la percepción es atemporalidad en tanto convergencia de los tiempos en el cuerpo sensitivo. No hay pasado ni futuro más que como reactualización y potencialidad del aquí: el cuerpo que desde el presente recuerda el pasado o imagina el futuro, pero no

deja de ser presente. En cuanto a la identificación entre gesto e instante, ya lo hemos visto en momentos anteriores de nuestro trabajo. El gesto es la palabra irreductible e irreproducible en el entretejido o “encrucijada” de un cuerpo concreto y cambiante. En “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento” describe el gesto como el propio fluir: aquello que mientras hablamos, aquello que es “mientras”, que modula, entona, no la inclinación de la espalda y el cuello sino aquello que sostiene ambos (Maillard, 2014b: 60). En su artículo se habla de Deleuze, pero en este caso no de su pensamiento, sino de la manera en la que aprieta los dedos en *Abecedario*, la entrevista de Claire Parnet (Maillard 2014b: 61). No es azaroso que nombre precisamente a Deleuze: una ironía de Maillard que describe concretamente el gesto del otro y no la idea de gesto.

Para la captación del instante, *Matar a Platón* es un relato polifónico: el entretejido de los cuerpos de los distintos transeúntes, la apertura del espacio. No sólo este poemario: toda su escritura intenta ser esa simultaneidad que no totalidad. En el poema 21 se nos dice que “toda palabra forma parte del mismo texto”, y esto mismo es lo que podemos señalar de la escritura de Maillard. Por ello sus desdoblamientos, su hipertextualidad, túneles de un libro a otro; por ello no escritura, sino escribir; no “un universo entendido a semejanza del orden discursivo” sino “una trama de pulsaciones sonoras” (Maillard, 2011a: 64). Toda palabra forma parte del mismo texto, y ese texto es el cuerpo de Maillard. La espacialidad de su escritura, la pertenencia de todos los textos a un texto mayor, texto-espacio sobre los que los demás se entrecruzan, es consecuencia de una escritura que se erige desde la exposición y explicitación del cuerpo de la enunciación. Un cuerpo que, como todo cuerpo, no distingue pasado, presente y futuro, la concatenación de tiempos, sino sólo el aquí, sólo mientras se escribe, sin jerarquía, sin causalidad, dando como resultado, a la manera del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, una escritura sin órganos contraria a la clasificación y organ-ización:

En tanto que agenciamiento [el libro sin órganos], sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina. (Deleuze y Guattari, 2001: 15).

La simultaneidad discursiva de Maillard, sus desdoblamientos, es por tanto resultado del cuerpo de la enunciación, cuya motivación es la constitución de una palabra dispuesta al otro, de un decir. La crítica metafísica del siglo XX se rebeló contra el modelo lineal de escritura, el modelo épico, sometido al encadenamiento causal. Se produce la búsqueda de un lenguaje que acoja al otro, que no someta al tú a la violencia del yo, y este lenguaje de la alteridad es el “lenguaje del espacio” (Foucault, 1999: 266). Sin embargo, cabe preguntarse si es posible que el lenguaje se haga simultáneo, encuentro con el otro, esto es, si es posible un lenguaje espacial, lo que nos lleva a la problemática texto/imagen. En el relato "El Aleph" Jorge Luis Borges señala el límite del lenguaje para captar la realidad en su multiplicidad y convergencia: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (Borges, 2003: 193). La linealidad de la escritura hace de nuestro pensamiento un discurso progresivo, de nuestro pensamiento y por tanto de nuestra vida, la propia vida como una vida narrada y sobre todo autonarrada. Es cierto que la escritura lineal no es ni mucho menos la única forma de escritura; baste recordar los mitogramas o los ideogramas como ejemplos de una escritura espacial: “Hubo, sin embargo, una época en la que los signos aún eran elocuentes, [...] más que cosas designaban cuerpos o materias, designaban grupos, conjuntos, exponían situaciones” (Michaux, 2006: 52). La cuestión es si la escritura alfabética puede ser simultaneidad, espacio; cómo conseguir, como inquiere Borges, que algo del instante del Aleph sea recogido si justamente nuestro lenguaje es tiempo.

Según Derrida, la forma en la que el lenguaje puede romper la linealidad y hacerse espacio es a través de la metadiscursividad (Derrida, 1979: 116). Si los cuerpos se sitúan en el espacio y no el tiempo, el absoluto instante del cuerpo, ese “atemporal” que decía Maillard, entonces la escritura del espacio se alcanza cuando el lenguaje se hace cuerpo, esto es, significativo: una escritura detenida en sí misma, explotando el eje paradigmático, como la escritura de nuestra autora. *Matar a Platón* nos muestra los distintos cuerpos que convergieron en el instante, el poema de cada uno de los transeúntes. Pero si estamos ante un texto espacial lo es no sólo por la polifonía, sino porque en él se produce una reflexión sobre la posibilidad misma del lenguaje para representar el acontecimiento. A los pies del poema 21 de *Matar a Platón*, donde Maillard definía el acontecimiento, hay una nota que abre un abismo, una nota que es *mise en abyme*, que es *epojé*, trastocando todo el poema: “Sí, pero ¿a los ojos de quién

acontece el acontecimiento?” (Maillard, 2004: 53). Esa nota nos detiene, nos deja afuera, despojados. Esta nota en su cuestionamiento crea el acontecimiento.

La metadiscursividad es la superficie sobre la que el lenguaje acontece, escenario del lenguaje, las palabras como el cuerpo tembloroso y sensible del actor. Recordemos que Trueba describe *Hilos* como un libro donde el lenguaje sale a escena, la teatralización del propio lenguaje (Trueba, 2009b: 193). La constitución de un lenguaje espacial, el doble, nos lleva ineludiblemente al género teatral. Por ello en el primer poema de *Matar a Platón* se nombra el “inicio del drama”, llamando páginas después “espectadores” a los transeúntes. Y en el poema 21 se nos dice que “toda voz es un signo”, lo que nos recuerda las palabras de Kowzan de que “en una representación teatral todo se convierte en signo” (Kowzan, 1997: 126). Igualmente hemos de tener en cuenta que *Matar a Platón* es una reflexión sobre la espectacularización de la vida, el mundo como representación, como doble, como teatro. No habría que olvidar tampoco, como señaló Trueba y ya vimos con anterioridad, que Maillard está influida por la visión del mundo como representación que caracteriza a la cosmología india (Trueba, 2009b: 194). No es que el lenguaje sea teatro, es que la realidad en tanto lenguaje lo es. Leemos en *El crimen perfecto, aproximación a la estética india*:

Reduplicación del mundo, el drama es, en India, enseñanza sagrada, es el quinto veda, aquel al que, a diferencia de los otros cuatro, tienen acceso todos los seres humanos independientemente de la casta a la que pertenecen. Así como en la representación, así es el mundo en el que vives, se nos viene a decir. Así como entras y sales de aquél, así entras y sales de este otro al que crees más real. De la misma manera que te has emocionado con los personajes que salieron a escena, así es como te emocionas dentro de tu personaje. El mundo es representación, la gran representación universal del dios, su fuerza viva en movimiento. Eso nos dicen (Maillard, 2014a: 592).

El teatro se diferencia de otros géneros literarios porque las palabras están destinadas no a la lectura sino a la representación sobre la escena. A pesar de esto el texto teatral ha sido estudiado de la misma manera que lo ha sido la narrativa o la poesía, de modo que la historia del teatro ha sido hasta el siglo XIX una historia de los textos teatrales (Bobes, 1997: 21). Sin embargo, la crisis del lenguaje del siglo XX, el cuestionamiento de la palabra conceptual, ocasiona un desplazamiento del texto teatral que pasa a priorizar el espectáculo por delante del texto. Tampoco se trata de constituir un teatro sin palabras pues ni siquiera el *Acto sin palabras* de Beckett puede prescindir

de éstas. Lo que el teatro vanguardista del siglo XX buscó fue un teatro en el que la palabra no fuera escritura sino cuerpo, palabras encarnadas en gestos. El teatro no puede estar supeditado al lenguaje conceptual, al lenguaje utilitarista, sino que ha de constituir su propio lenguaje, que es, tal y como señala Artaud, "espacial", opuesto a lo que llama en *El teatro y su doble* "lenguaje poético" (1997: 49) y que nosotros llamaríamos conceptual.

De esta manera la constitución de un pensamiento del afuera en Occidente, la salida del yo para la constitución de un cuerpo, alteridad e inicio de la ética de la diferencia, se sitúa en primer lugar en el teatro, en los cambios teatrales que tienen lugar a principios del siglo XX. Antonin Artaud en *El teatro y su doble* esboza las características de este otro lenguaje, un lenguaje que el propio autor lleva luego a la práctica no sólo en su teatro sino en sus ensayos y poemas, poesía del "pesa-nervios". La poética del espacio no implica únicamente una reivindicación del género teatral, sino ante todo un compromiso que es la constitución de otra forma de concebir el mundo: "En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio" (Artaud, 2002: 47). Aunque la poética del espacio va más allá del texto teatral desembocando en toda la escritura textual del siglo XX, es en el teatro donde inicialmente encontró su lugar natural debido a las características de este género que lo hacen diferente a la novela o a la poesía. Porque el teatro no es escritura siempre y cuando entendamos por tal el espectáculo. Así el teatro experimental del siglo XX como el teatro de la crueldad o el teatro Pánico, movimientos teatrales que se oponían a la tradición teatral occidental pero sobre todo al pensamiento occidental (Derrida, 1989: 318).

En el teatro el lenguaje no puede ser concepto porque la palabra, desde el cuerpo del actor, se hace inapresable e irrepetible. Así no existe el pasado ni el futuro porque las palabras son, sobre el escenario, presente y presencia de un cuerpo. Aunque el actor esté relatando su vida pasada o por venir, su cuerpo está ahí, frente a nosotros, y su voz es ahí. Si en la escritura el cuerpo de la enunciación puede ocultarse, en la representación éste cuerpo es explícito convirtiendo la palabra en acontecimiento. Desde el cuerpo de la enunciación nunca una palabra es dos veces la misma, presente absoluto; todas las definiciones de todas las palabras quedan invalidadas, de tal forma que la palabra conceptual es imposible sobre la escena. La palabra teatral es por tanto gesto, diferencia, variación de sí, una encrucijada de circunstancias que trasladan

continuamente el significado: el cuerpo del actor, su tono de voz, la posición de su boca, la inclinación de su espalda; pero también la escucha del espectador, su atención y su cansancio, la forma en la que abrió los ojos; y aún más la temperatura de la sala, la hora del día, el número de personas que se encontraban presentes. De esta manera, y como concluye Grotowski, el teatro es el encuentro entre el espectador y el actor, convergencia de los cuerpos sin jerarquía, sin causalidad, apertura espacial del tiempo en presente y sólo presente (Grotowski, 2009: 36). No nos extraña que Fischer-Lichte compare las ideas teatrales de Grotowski con el pensamiento del último Merleau-Ponty: hay una correspondencia entre los cambios teatrales del siglo XX y la constitución de una ética de la diferencia (Fischer-Lichte, 2011: 171).

En el encuentro, en la simultaneidad de los cuerpos, no hay "tú" y "yo", es decir, no hay dominio ni violencia, sino "tú" y "tú". Cada uno es el otro del otro, disolución de la subjetividad moderna. El teatro del siglo XX deshace la separación y jerarquía entre escena y público deconstruyendo el pensamiento dicotómico. El teatro supone la expulsión del actor a la superficie deviniendo cuerpo. Pero esta corporalidad afecta no sólo al actor sino también al espectador cuya mirada es devuelta por el cuerpo-ahí del actor. En la escena el espectador se descubre en la mirada desnuda del actor, esa "inmediatez a flor de piel" de Lévinas (1995: 121). Rostro que mira a un rostro que a su vez nos mira rompiéndose en ese contacto la separación entre actor y espectador, estableciéndose la comunidad del instante en común, del estar-siendo. El descubrimiento de la vulnerabilidad del otro se realiza a través de la constatación de nuestra propia vulnerabilidad: estamos expuestos, la exposición de ser una vida, expulsados fuera, sobre la escena, sobre el mundo. Mirar y saberse mirado: esta bidireccionalidad de la vida en el afuera trastoca a los transeuntes/espectadores de *Matar a Platón*, que intentan eludirla a través de la náusea, su defensa: "investigan la manera / de saber sin sufrir, / de ver sin ser vistos" (Maillard, 2004: 25).

Reconocemos en el teatro del siglo XX muchas ideas que hemos ido exponiendo en las páginas anteriores de nuestro trabajo: la explicitación del cuerpo de la enunciación como ética, la variación del significado de las palabras en el texto, la palabra como agenciamiento, la subversión del gesto. El teatro experimental del siglo XX nos lleva a los cuerpos del pensamiento y del arte contemporáneo, al pensamiento del afuera de Foucault y a la poesía fenomenológica o del suceder de nuestra autora. Vemos una correspondencia entre los rasgos del género teatral que acabamos de señalar con aquellas características del escribir de Maillard que hemos explicado y

ejemplificado en las páginas previas. De este modo, podemos decir que *Matar a Platón* es un libro teatral por el acontecimiento, por la estructura circular, por la escritura metadiscursiva que hace de la página espacio de lenguaje. Igualmente el relato de la compasión, el cuerpo tendido hacia, las marcas explícitas de la enunciación, hacen del poemario un libro teatral en tanto descubrimiento de una piel susceptible a la caricia y a la herida.

No sólo en *Matar a Platón*, pues seguimos observando la simultaneidad y la corporalidad en sus diarios. De manera muy explícita la hipótesis del componente teatral se confirma en el último libro de Maillard, *La mujer de pie*. La última sección del cuaderno lo conforman las llamadas “Escenas” donde una voz exterior, neutra, capta a una tercera persona, una “ella”, la mujer de pie, efectuando una serie de actos sencillos en una habitación como mirar por la ventana o tomar un anillo entre sus manos (Maillard, 2015d: 289). En la presentación del libro que tuvo lugar en Barcelona en la librería La Central el 16 de septiembre de 2015 el catedrático de filosofía Miguel Morey comparó dichas escenas con las representaciones teatrales de Robert Wilson, director y teórico que forma parte de este movimiento teatral del siglo XX –ya XXI– que prioriza la representación por encima del texto, el paratexto antes que el diálogo.⁵⁹ Aunque quizá más que de Robert Wilson, podríamos hablar de Duras o Blanchot, ya que el Libro III de *La mujer de pie* comparte con estos autores la intercalación de narraciones externas con las reflexiones metadiscursivas (Maillard, 2015d: 296), así *La espera / el olvido* de Blanchot o *El mal de muerte* de Duras. Aunque si decimos que Maillard está más cerca de Duras y Blanchot que del teatro, también hemos de reconocer la influencia que en estos dos autores tuvo el género teatral –así *El mal de muerte* finaliza con una nota de Duras donde da algunas indicaciones y orientaciones para la puesta en escena de la novela (Duras 2010: 69).

No queremos decir que Maillard esté intencionalmente imitando al teatro, pero sí que su búsqueda de la vida, de un lenguaje que diera cuenta de la vida en tanto diferencia, impureza, le ha llevado, como a Blanchot o a Duras, a desarrollar un lenguaje espacial con diversos puntos en común con el teatro. Tras la crisis del lenguaje y su sujeto, crisis agravada en la segunda mitad del siglo XX como consecuencia del

⁵⁹ La presentación está disponible para su libre visionado en el canal de *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=HOUACi4NGKA>

clima existencialista y nihilista tras la Segunda Guerra Mundial, se hace necesaria una transformación de las formas discursivas, un lenguaje de la alteridad capaz de acoger al otro, de no violentarlo ni ejercer dominio; y en este contexto, del cual Maillard es heredera, la indagación en el espacio es una constante que se repite en todos los ámbitos artísticos, no sólo en el teatro. Así el teatro es en la segunda mitad del siglo XX un modelo para las otras artes debido a su oposición al pensamiento historicista y conceptual, a su pensamiento del afuera, produciendo lo que Fischer-Lichte llama el “giro performativo”: “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011: 45). Reparemos en lo determinante de este giro performativo: la producción de acontecimientos y no obras de arte, esto es, la importancia del encuentro con el otro, el encuentro entre cuerpos, y de este giro performativo estimamos participa la estética de nuestra autora.

6. El giro performativo

El giro performativo supone una transformación en la concepción de la obra artística, que deja de concebirse como un objeto concluso y externo, separado de su autor en espacio y tiempo, y ante la cual el espectador o lector deba hacer un esfuerzo interpretativo. En definitiva, la obra ya no encaja dentro de los parámetros de la estética hermenéutica clásica, ya no es escritura sino escribir. Así, no sólo no hay una separación entre emisor y receptor, sino que ambos roles se invalidan el uno al otro, siendo la obra el encuentro y anulación de estos papeles comunicativos en un acontecimiento irreproducible e irreplicable. La finalidad de la experiencia estética deja de ser la comprensión para convertirse en la transformación de uno mismo. Por tanto la estética que adoptemos para analizar estas obras ya no puede ser, como señaló Fischer-Lichte, una estética hermenéutica, sino que debemos sustituirla por una estética performativa que dé cuenta de esta función y finalidad diferentes (Fischer-Lichte 2011: 32).

El giro performativo influye en todas los discursos desestabilizando la historia del arte occidental. Ya señalamos la presencia que la idea de “acontecimiento” tiene en la filosofía contemporánea. Pero si los filósofos pensaron el acontecimiento, el arte quiso

llevarlo a cabo. En las artes plásticas encontramos las instalaciones –la organización sagrada de objetos primitivos de Joseph Beuys o las grandes estructuras oníricas de Richard Serra. En la música podemos citar a John Cage, a La Monte Young, pero también el *free jazz* de Ornette Coleman o Peter Brötzman, músicas donde “nada sucede excepto sonidos [...]”. ¿Hacia dónde nos dirigimos desde aquí? Hacia el teatro. Ese arte se asemeja a la naturaleza más que la música” (Cage, 2002: 12). De hecho, podemos establecer significativas semejanzas entre la obra de Cage y la de Maillard. En sus diarios, nuestra autora se manifiesta contraria a la música romántica y melódica mostrando su preferencia hacia compositores contemporáneos como Feldman (Maillard, 2009c: 12) o Weber (Maillard, 2015d: 291). Lo que Maillard postula es una música construida no con notas sino con sonidos, despojada de emotividad, lo que en su escritura se equivale a la consideración de las palabras como significantes (Maillard, 2001b: 48). Perspectiva con la que no sólo estuvo teóricamente conforme John Cage sino que son la base de su obra musical. No es lo único que comparten: recordemos el interés y estudio de Cage por el budismo zen y la filosofía india (Cage: 2012:96).

Incluso el propio teatro se ve influido por el giro performativo dando lugar a la performance. En la segunda mitad del siglo XX el teatro experimental deviene performance en una radicalización del lenguaje espacial de Artaud. En esta nueva forma artística no hay personajes ni trama sino únicamente cuerpos, acabando así con todos los residuos de un texto literario y llevando al extremo lo irreductible e imprevisible del encuentro entre el artista performativo y los asistentes a la performance. En *Ritmo 0* Marina Abramovic puso a disposición de los asistentes setenta y dos objetos que podían usar libremente sobre ella. Entre los objetos había una pistola, una bala, un cuchillo, unas tijeras, plumas, aceite, miel, rosas, una vela, un peine... En un principio los espectadores apenas actuaron, pero progresivamente la situación se tornó más violenta: Abramovic fue desnudada, pintada, tocada, arañada, coronada con espinas y finalmente alguien cargó la bala en la pistola y apuntó a la artista –tras lo cual, otro espectador tomó el arma y la arrojó por la ventana. En ningún momento durante las seis horas que duró la acción Abramovic se inmutó –en las fotos que se realizaron, sobrecoge su rostro fijo. Estamos ante el punto más extremo de exposición y cuerpo del actor, una materia pasiva en manos del espectador a semejanza de las palabras gramaticales de Maillard, sus palabras externas, potenciales, lenguaje por habitar, como ese “Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?” (Maillard, 2004: 67) que cimienta la superficie de *Matar a Platón* y que deja a nuestra autora frente al otro, en sus manos. La ética de la diferencia no es sólo la

responsabilidad del mí para los otros sino ser consciente de la responsabilidad que el otro toma con nosotros, ser el otro del otro, sobre el mundo. El *Ritmo 0* de Abramovic no nos puede sino evocar el *Teatro 0* de Kantor (2009: 65), y aún más *El grado cero de la escritura* de Barthes: la constitución de una voz neutra, externa, el no-estilo como no-ser, el intento por eludir toda marca ideológica, toda identidad, todo *yo* (Barthes, 2012: 50) y que identificamos con esa “voluntad ausente” de Maillard para la constitución de una alteridad que se inicia como entrega.

En literatura el giro performativo da lugar a aquello que Umberto Eco llama “obra abierta” (Eco, 1966: 31) –como ejemplo los poemas *collage* de Herta Müller o el propio *Matar a Platón* por su disposición desdoblada, las alusiones al lector y la *mise en abyme*. Pero de manera especial la presencia de un giro performativo en literatura se manifiesta en los recitales y lecturas públicas que pasan a ser algo más que reproducción sonora de un texto convirtiéndose en una deconstrucción de los mismos. A través de su encarnación vocal, del concepto al organismo vivo, las palabras se matizan, se multiplican, se hacen gesto. Desde la entonación, esa respiración, esa inflexión de voz, se abren surcos y desvíos en las palabras, una movilidad y diferencia que no poseían estando fijas en la página. En el recital la palabra se convierte en acontecimiento: la “palabra hablante” de Merleau-Ponty o el “decir” de Lévinas.

La estética performativa está muy presente en la escritura de Maillard; no sólo por los paralelismos consecuentes del pensamiento del afuera, de una ética de la diferencia,⁶⁰ sino por la realización y montaje de espectáculos que ponen en escena sus textos. Así la representación de *Matar a Platón* que se realizó en el Teatro Español de Madrid el 26 de julio de 2011 y donde, bajo una luz tenue, la lectura de los poemas realizados por Chantal Maillard se entrecruzó con la música de la chelista Bárbara Meyer y de la saxofonista y percusionista Chefa Alonso a la vez que las notas a pie de página eran proyectadas en una enorme pantalla blanca al fondo del escenario.⁶¹ Un espectáculo múltiple, quizá la única forma de llevar a escena la simultaneidad textual de *Matar a Platón*.

⁶⁰ Hemos de recordar al respecto el artículo de Lola Nieto “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard” en el que compara la estructura reticular, rizomática y abierta de *Hilos* con las esculturas-instalaciones arácnidas de Gego, analizando la espacialidad artística en común de ambas dentro de la constitución de un pensamiento otro en el contexto del postestructuralismo (Nieto, 2013: 386).

⁶¹ Visionado disponible en el canal de *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=7thDDR8Xn50>

Sin embargo, donde de manera especial lleva su escritura a la encarnación de un cuerpo es en sus recitales. Maillard concede lecturas en diversos actos y festivales poéticos de toda España, algo que no se sale de lo habitual en un autor de trayectoria ya reconocida. Más allá de este hecho en principio poco destacable, nuestra autora ha encontrado en los recitales la manera de hacer múltiple el lenguaje, de escapar de los límites del concepto, de constituir un espacio de encuentro: “Literatura, no: la literatura embadurna, confunde. Pero sí el ritmo. Porque el ritmo permite el paso. Hace vibrar el límite y se hace porosa la membrana” (Maillard, 2006: 28). Y no sólo en los recitales, sino también en sus conferencias. Quienes tuvieron la oportunidad de asistir a la conferencia “La creación” el 11 de febrero de 2008 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona presenciaron no sólo la exposición de sus reflexiones sobre los modos de creación poética sino también la realización del afuera del lenguaje, el lenguaje dirigido y ofrecido a un otro⁶². Como si de un poema se tratara, Maillard da cuerpo mediante cambios en la entonación y el uso de silencios, pausas, giros y alteraciones de velocidad a sus ideas sobre el texto poético, manifestando con ello su propia concepción del lenguaje. La vivencia de la palabra no es exclusiva de la recitación ni del género poético: todo lenguaje es sonido. Las palabras no son abstracciones sino elementos muy concretos, incluso las palabras del discurso científico lo son. Rememoremos una cita que ya reprodujimos en el capítulo anterior: “El ensayo ya no puede prescindir de la voz que lo dicta; en ello consiste la veracidad de lo escrito. Así pues, hacer virtud de apariencia; aparezca el autor en lo escrito y relativícese así el dictado, para no mentir tanto” (Maillard, 2015d: 24-25). La escenificación de su pensamiento teórico en conferencias, dar cuerpo a sus escritos teóricos, es también una manera de relativizar lo escrito, evidenciar la fragilidad del “yo” y no esconderse en la pretendida voz neutra del género científico.

Como dijera Octavio Paz: “la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo” (Paz, 1979: 40). Un ritmo que Maillard prefiere a la literatura porque entiende que el uno es cuerpo, encuentro, y la otra cerco –y no podemos sino recordar el anhelo de Antoine de escribir

⁶² Para aquellos que no pudieron presenciarla, la conferencia puede verse en la página web del CCB: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/la-condicion-humana-la-creacion/212594>. Además, la conferencia fue posteriormente publicada con el nombre “En la traza. Pequeña zoología poemática” (Maillard, 2008a).

un libro que no fuera música para así poder eludir la náusea. Las conferencias y recitales de Maillard son su vivencia y evidencia del ritmo, situándose en el afuera. En ellos se nos muestra la corporalidad y presente de un lenguaje dirigida al otro, entretendida al otro, simultáneo. En *Filosofía en los días críticos* nos describe su experiencia como conferenciante de la siguiente manera:

Conferencia. –Dar. Recibir. Dar. Energía en movimiento. Si doy, recibo. Recibo y doy. Sólo es preciso poner en marcha el mecanismo. Abrir el hueco, trazar el cauce, dejar salir, dejar abierto. Recibir. El retorno se traza. Movimiento continuo. Hablo. Pero no hago. Hago sin hacer. Recibo. La atención es un regalo. Me alimento. Sigo hablando. Mi palabra me lleva. Yo: sobre la palabra. Energía en movimiento. Dirigida hacia ellos. Sus ojos me tragan. Me devuelven a mí. Transformada. Hablo: me doy. Yo: palabra. Yo en la palabra. Ellos en su escucha. Les recibo en el pecho, en mis poros, en mi rostro. Les recibo. La sala es pura vibración. Yo reparto. Reparto lo que me dan. Me dan lo que reparto. Comunico. Mi cuerpo es puro trayecto. Tiemblo. Vibro. Mi temblor es mi ritmo. El pensar es rítmico. [...] Hay acuerdo. Hay vías: sendas en el aire. El aire compacto. El aire que no es aire. Densa materia del entre-dos, del entre-todos. Materia que impacto con su oleaje. Yo soy aquello que se está haciendo en el sonido de mi voz, en el sonido mudo de la voz de todos los que oyen. Dejo hacer. Mi tarea es dejar hacer. Provocar la palabra, la palabra-pensamiento, la palabra-obra. El esfuerzo, mi esfuerzo, ha sido previo. Su fruto es la densidad del aire, la red que se ha tejido en lo invisible. Cuando desalojan la sala, el temblor permanece y vibra (Maillard, 2001b: 190).

Toda representación, todo acto de habla, supone un acontecimiento en tanto “un estuario, un delta de cuerpos que confluyen” (Maillard, 2004: 53), lo que en el fragmento de *Filosofía en los días críticos* llama “Densa materia del entre-dos, del entre todos” y en *Bélgica* “ahí donde entre todos formamos melodía” (Maillard, 2011a: 106). Maillard nos pregunta en *Bélgica* que “¿Quién es capaz de quedar inmóvil, desprovisto de sí, en el filo de un instante?” (Maillard, 2011a: 106), esto es, quién es capaz de soportar el instante, el abismo, sin caer en “el dentro” del poema, sin “lo irremediable”. Sin embargo en las líneas donde describe su experiencia de la conferencia Maillard está sostenida en el filo del abismo, y lo está porque en la mirada del otro ha sido llamada a la respuesta, al diálogo, sostenida por su responsabilidad ante el otro. La relación con los asistentes se describe como bidireccionalidad: sus palabras modifican al otro pero ella también es modificada por esa escucha, lo cual nos recuerda la definición del teatro

como encuentro de Grotowski así como la descripción del espectáculo teatral de Fischer-Lichte:

Las energías liberadas por los movimientos rítmicos y por el hablar rítmico de los actores circulaban entre actores y espectadores, esto es, daban lugar a una liberación mutua y a una intensificación de la energía. [...]. En este sentido puede afirmarse que se trata de un modo especial de percepción que mantiene en marcha el bucle de retroalimentación hasta en los niveles más bajos y que capacita al espectador para influir en el curso de la realización escénica. Éste experimenta la energía que, partiendo de los actores, termina siéndole transmitida a él (Fischer-Lichte, 2011: 123).

Para Grotowski, para Fitcher-Lichte o para Maillard la corporalidad y materialidad del lenguaje, el ritmo, crea una comunidad, una “red”, un espacio en común. Los recitales y conferencias dieron a Maillard la oportunidad de experimentar el lenguaje como encuentro, la palabra hablante, tal y como viera –o mejor dicho oyera– Virginia Trueba:

Esa puesta en escena de la palabra viva, de la voz que brota con respiración acompañada y fuerza poderosa de un cuerpo transformado todo él en lenguaje tendido, hacia el otro que está, no más allá o más acá de uno mismo, sino en uno mismo. La resonancia transformada en empatía (Trueba, 2009b: 191).

El recital y la conferencia son la efectuación de un decir ético que deja su impronta en la propia escritura de Maillard que se aproxima a la oralidad, a la vivencia material del lenguaje, tal y como viera Concha García (2012: 155). Si nos vamos al último poemario de nuestra autora, nos encontramos no casualmente con una canción de cuna: el poema “La cereza” (Maillard, 2015c: 55). Y esto no ocurre sólo en este tipo de construcciones: las repeticiones, la supresión de nexos sintácticos o el uso del verso breve en sus poemarios de madurez la aproximan a la palabra hablada, y esto con una finalidad subversiva. Nuestra autora indaga en la constitución de un lenguaje que sea diferencia. Por tanto podemos decir que la escritura de Maillard se hace “oral” cuando en poemas como “El punto” (Maillard, 2007: 27) el significado de la palabra es puesto en movimiento. Según Octavio Paz la poesía se halla más cerca de la oralidad que de la prosa, y los motivos de esto se deben a que:

En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados [...]. Esta operación es de carácter analítico y no se realiza sin violencia, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos. El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo (Paz, 1979: 12).

La oralidad se opone, pues, a la conceptualización. La palabra es libre en el discurso hablado, resignificada en función de los contextos lingüísticos, del aquí y ahora. Pero lo que capta Maillard es que todo lenguaje es “oral”, no sólo la palabra hablada, también la escritura. Lo que sucede es que en la escritura las marcas de la oralidad han sido omitidas. De este modo la oralidad textual de Maillard es la explicitación de la fisicidad habitualmente omitida por la escritura: la explicitación del cuerpo de la enunciación, la incorporación de los fuera de texto. También las alusiones al lector que encontramos en *Matar a Platón* (2004: 67), en *Husos* (2006: 79) o en *La herida en la lengua* (2015c: 79), porque de la misma manera que, cuando hablamos, nuestro rostro se inclina hacia nuestro oyente, la escritura de Maillard se vuelve hacia aquel a quien habla.

Hilos es quizá el poemario donde más percibimos este componente oral. En este libro hallamos versos en los que Maillard dialoga con otros textos suyos, y lo hace no como un confróntese o una cita, sino con la imprecisión de la conversación: “Avanzar es dar pasos fuera. Aunque eso ya lo dije en alguna / parte, ¿o era partir?, partir es / dar pasos fuera. Es igual. / Con el hilo. El mismo hilo. El que” (Maillard, 2007: 74). Maillard olvida si había dicho “partir” o “avanzar” porque en el habla olvidamos, alteramos, nos sobrescribimos; porque el cuerpo es simulacro y no copia, variación continua de sí. Reparamos también en ese “Da igual”, giro expresivo de uso mayoritariamente coloquial y que en el poema genera una proximidad física, casi cómplice. En estos versos percibimos dos características muy presentes en su obra de los últimos diez años que la acercan al habla: una son las reiteraciones (“partir”, “hilo”); la otra es la sintaxis entrecortada, incompleta, como *sfumato* del discurso, como hueco en blanco, carencia para el otro (Maillard, 2009b: 229). Decía Barthes en *El susurro del lenguaje*: “Hablamos continuamente dejando las frases sin acabar [...]. Por el contrario, abramos un libro: no hay una sola frase que no esté terminada, gracias a una sobredeterminación de operadores” (Barthes, 1987: 155). Lo que Barthes llama “sobredeterminación” nosotros lo identificamos con la operación de cercar, de separar,

de detener y concluir. Por tanto, el balbuceo de Maillard es, como nos decía al describir su experiencia como conferenciante, “Abrir el hueco”: la potencialidad de lo incompleto para hospedar al otro, para permitir la transformación en común.

La oralidad de sus textos da lugar a una textualidad que podemos llamar conjuro. El conjuro es la palabra que es acto, que efectúa, que encarna. Si regresamos a la descripción de la conferencia de *Filosofía en los días críticos*, más que conferencia es un conjuro en tanto transformación del lugar y de los que allí estaban presentes, creando el vínculo. Lo primero que nos viene a la mente es ese poemario aún de juventud que es *Conjuros*. No sólo este libro: toda su escritura a partir de *Matar a Platón* incluido “Escribir” va ser un conjuro para abrir el instante, para insertarse en el mundo, la transformación de nuestras relaciones con los otros, de nuestro estar con el otro, la ética de la diferencia –y el ejemplo más evidente de esto es la letanía para la salvación de los animales que es *La tierra prometida*.⁶³ Sin embargo para ello es necesario, como para todo conjuro, una purificación, un aprendizaje para abrir el afuera, para poder estar sobre el mundo, para insertarse en el instante y volver a las palabras. Y esto es lo que va a trazar su obra.

Para habitar la palabra e insertarse en su fluir, no basta con pronunciarla sino que ha de ser dicha de una determinada manera. Los conjuros requieren de una disposición y preparación; por ello en *Filosofía en los días críticos* se refiere a que “El esfuerzo, mi esfuerzo, ha sido previo” (Maillard, 2001b: 190). Igualmente el director teatral Jerzy Grotowski entrenó a sus alumnos en ciertos ejercicios físicos destinados a “aprender a controlar su propia voz oyéndola no desde adentro sino desde afuera (Grotowski, 2009: 100) –y fijémonos: el aprendizaje del afuera. Porque como dice Maillard: “Conjurar es proyectar una idea en un objeto con fe absoluta”. En primer lugar “proyectar”, esto es, la exterioridad, la salida al mundo. En segundo lugar la asunción de la propia responsabilidad que ya vimos en *Matar a Platón*. El conjuro depende de la “fe absoluta” de aquel que dice; depende de aquel que hace el conjuro. En otro momento también expresó que “cuando un conjuro falla / es porque miente quien lo dicta: / no recorrió la senda que describe” (Maillard, 2001a: 13). El conjuro se asocia, pues, a una verdad que es la honestidad que desarrollamos en el capítulo anterior; donde la mentira no es violación del principio de identidad, sino el intento de ocultar el propio cuerpo que es

⁶³ Nieto también reconoce “Escribir” como conjuro (Nieto, 2014: 266).

devenir, "la senda que describe". De este modo, para que el conjuro no falle, Maillard inicia el aprendizaje que comienza con su crítica lingüística y prosigue con su teoría del conocimiento. Porque a través del aprendizaje del afuera, a través del conjuro, incluso la palabra "infinito", esa palabra que "no existe" y expresa el abismo occidental, es instante, potencialidad, tal y como sucede en el poema "El pez" (Maillard, 2007: 57). El afuera es el lugar donde podemos volver a hablar con sentido que es con *sentir*, con sensación, aunque para ello es necesario un aprendizaje, una práctica, esto es, su teoría del conocimiento, sus diarios.

Conclusiones

El objetivo de nuestro capítulo era detenernos en el concepto de afuera en la obra de Maillard, en qué consiste este afuera, cómo se produce y qué supone para el yo, para el sujeto. Aún más, queríamos ver cómo construía Maillard en este afuera y qué relación tiene con la articulación estética-ética que planteamos en nuestro trabajo. Y lo que hemos visto, además del presente, corporalidad, abismo, espacialidad y movimiento que caracteriza la inserción en el afuera, es que éste se traza desde la carencia del lenguaje que es desde su potencialidad, su capacidad de ser tendido al otro, decir y no dicho, escribir y no escritura. La construcción de un afuera, de un lenguaje vacío, supone en primer lugar una entrega del yo al estar siendo, una ruptura del yo como identidad para construirse cuerpo, lo que nos permite el encuentro con los otros que sólo puede ser un encuentro entre cuerpos, haciendo espacio en ese entretejido. Por tanto, hemos visto cómo en este capítulo el afuera no es sólo el lugar donde el otro, sino sobre todo donde el otro como irreductible, como inatrapable, no expresado en el lenguaje sino realizado en él.

En la primera sección del capítulo, "En este instante", hemos empezado con los primeros versos de *Matar a Platón* para reflexionar sobre la importancia de la comprensión de un tiempo presente en Maillard, y un presente que hace referencia tanto al presente perceptivo, la sensación del cuerpo, como el presente histórico, la necesidad de interpretar la historia, el momento que vivimos. Observamos en Maillard su continua preocupación por elaborar una poesía necesaria ahora, por construir símbolos activos, así como sus artículos de crítica cultural, de análisis político y social, donde confirmamos la implicación de su pensamiento, su sentirse responsable del mundo en el

que vive, su necesidad de comprender y acoger en su comprensión. Maillard se opone al hombre teórico incapaz de habitar tanto el presente perceptivo como el presente histórico, el hombre teórico al que reconoce en el personaje de la novela de Sartre *La náusea*, episodio al que se refiere reiteradamente en sus escritos teóricos. Por tanto, concluimos en primer lugar que el afuera para Maillard es no sólo la captación de las diferencias, del cuerpo siendo, sino aún más, la hermenéutica activa del presente en el que vivimos. Para ello Maillard emprende su guerra al *mí*, la guerra al hombre teórico que considera la obstrucción al presente, a la capacidad comprensiva.

En el siguiente apartado, "De la escritura al escribir" hemos visto que la manera en la que Maillard trata de insertarse en el instante es mediante una escritura que es escribir, esto es, devenir, no cerrada, no concluida, sino en continua reelaboración, en continuo desplazamiento. Como hemos visto, esto entronca con un pensamiento del siglo XX donde podemos incluir a autores como Deleuze, Derrida o Lévinas. De manera muy significativa, vemos los paralelismos entre el paso de una escritura a un "escribir" en Maillard con la distinción de Lévinas entre el "decir" y lo "dicho". Y decimos de manera significativa porque Lévinas habría partido del mismo principio que consideramos se da también en Maillard: el imperativo de construir una relación con la alteridad sin que esto suponga su violencia, su supresión de diferencias, su dominación; el imperativo de permanecer ante la alteridad manteniéndola como tal alteridad. En Lévinas el decir es la palabra abierta al otro, en contacto con el otro, dando la posibilidad del diálogo, de que el otro nos diga, y lo mismo podemos aplicar al escribir de Maillard. Escribir es por tanto sostener la diferencia, mantenerla, no convertir al otro en mi reflejo, no convertirlo en concepto, sino precisamente lo que nos permite situarnos en lo abierto, mantenernos suspendidos en la náusea. La náusea se constituye así, y es una de las conclusiones principales del capítulo, no como algo que eludir, sino como lo que debemos aprender a sostener prolongando su visión.

En el siguiente apartado de nuestro capítulo "La náusea como epifanía" nos hemos detenido en esa idea que veíamos al final del anterior apartado: la náusea es la sacudida de la diferencia, la visión repentina de la alteridad. Por tanto, no se trata de eludir la náusea, sino de sostenerse en ella, de construir desde ella. Para ello nos hemos detenido en una autora que precisamente explotó esta náusea como posibilidad, la brasileña Clarice Lispector, en la que hemos detectado semejanzas con nuestra autora. Comparten tanto Lispector como Maillard la consideración del lenguaje como el vacío potencial para la diferencia, para al otro, y un otro que se representa en la imagen del abismo,

recurrente en los textos de Maillard tanto ensayísticos como literarios. También vemos en ambas el intento de que la literatura sea un saber presente, un aprendizaje vital, una inserción en el aquí, la sabiduría como estética.

En "In-mundo" hemos intentado expresar cómo captar al otro desde su reconocimiento como tal otro irreductible, y hemos visto que para ello Maillard se sitúa en el materialismo, en el "verso que describe fríamente aquello que acontece", siguiendo el principio de ir a las cosas mismas de la fenomenología, lo cual en *Matar a Platón* es llevado hasta su extremo, hasta la *epojé* del relato, cuando el lenguaje se apunta y señala a sí mismo, una *mise en abyme* que es ese abismo al que nos referíamos. Este remitir a la corporalidad, en una escatología del lenguaje, de la mente, se relaciona con la atención al presente de Maillard, su esfuerzo de habitar en el mundo, y entronca con la reivindicación de la fisicidad a la que asistimos en el siglo XX tanto en arte como en filosofía. Apelación a lo corporal como forma de desestabilizar el pensamiento dicotómico y situarse en el afuera; no como gesto vanguardista sino para atender al otro en tanto radicalmente otro que es en tanto radicalmente cuerpo. De este modo, hemos visto que la materialidad de Maillard es precisamente delicadeza y atención para el otro.

En "El lenguaje del espacio" partimos de este cuerpo entre cuerpos, de la vida in-mundo, para hablar de un concepto fundamental del pensamiento del siglo XX, y es el acontecimiento, la subversión de la metafísica. El acontecimiento es un concepto reiterado en el siglo XX por su oposición al pensamiento causal y lineal para erigirse en la espacialidad, en la convergencia, en el entrecruzamiento de los cuerpos. Con el acontecimiento hemos visto una concepción del mundo como red y no sucesividad, lo que permite una relación con el otro en tanto otro irreductible. *Matar a Platón* es, además de una reflexión sobre el acontecimiento, el intento por construir un lenguaje que capte éste, un lenguaje espacial y no temporal, lo cual Maillard efectúa en el poemario mediante el relato polifónico, simultáneo, pero sobre todo mediante la metadiscursividad, la explicitación de las marcas de la construcción, la disolución de los espacios que separan al autor del lector, la inclusión de los márgenes hasta el límite en que esto es posible, y el límite va a ser el cuerpo desnudo, el otro frente al otro. Como hemos visto, no sólo *Matar a Platón*: sus libros posteriores se van a construir desde la espacialidad, y sus ensayos van siempre a reivindicar esto. Y es en esta espacialidad donde puede construirse la ética de la diferencia.

La espacialidad se relaciona con el género teatral, y en el capítulo nos hemos detenido en los puntos de conexión de éste con nuestra autora. El teatro es en el siglo

XX oposición al lenguaje conceptual y reivindicación de un decir que incluya al cuerpo, lo cual encaja con el pensamiento corporal al que nos referimos en "In-mundo". El teatro es la realización de un decir otro constituido justamente como "decir" y como "otro", como palabra de encuentro, convergencia, y por ello descubrimos en la segunda mitad del siglo XX y en la actualidad lo que, siguiendo a Erika Fischer-Lichte, podemos llamar un giro performativo en las artes: la efectuación no de obras de arte sino de acontecimientos artísticos, de un cuerpo frente a un cuerpo, de un instante en común (Fischer-Lichte, 2011: 32). Esta performatividad tiene una importancia fundamental en Maillard, que se refleja no sólo en la espacialidad y en el encuentro que recoge *Matar a Platón*, sino en la importancia que nuestra autora da a sus recitales y conferencias y que hemos examinado en el capítulo; pero sobre todo la performatividad de Maillard se refleja en su propia práctica del lenguaje, caracterizada por la oralidad, por la marca de un cuerpo que dice y que recoge su fisicidad, su temblor, su balbuceo, el conjuro. El pensamiento estético de Maillard también está marcado por esta oralidad, por esta performatividad. Su estética, su hermenéutica, es cuerpo, es acto, dirigido a un otro que está en el afuera; su estética y hermenéutica es ética de la diferencia -que es una ética de los cuerpos.

CAPÍTULO III.

EN EL PUNTO DE MIRA

Introducción

Como expusimos en los capítulos anteriores, el problema para situarse en el afuera era la resistencia del yo, la náusea como mecanismo defensivo para evitar la diferencia, para intentar eludir la muerte que es la disolución de la identidad. También se ha reparado ya en la responsabilidad de Maillard, en su insistencia en no delegar en otros, siendo esta responsabilidad en la que se basa su razón estética, manifestada en sus textos en la creación de símbolos activos así como en la explicitación de las marcas del texto. Y esta responsabilidad, esta implicación, este ser en presente y ser cuerpo, nos dirige también hacia lo que podemos considerar la teoría del conocimiento de Chantal Maillard, construida en sus diarios -que son los cuadernos de la observación de la conciencia. Nuestra hipótesis al respecto es que la crítica lingüística y la teoría del conocimiento convergen y llevan finalmente hacia la constitución del decir ético, hacia la posibilidad y obtención del lenguaje necesario para la ética de la diferencia, para dialogar con el otro. Creemos que así lo traza en su pensamiento, y esto es lo que vamos a rastrear en el presente capítulo, concentrándonos sobre todo en los cuadernos *Husos*, *Hilos* y *Bélgica* –aunque como siempre, también veremos los puentes que se establecen con otros libros previos o posteriores.

Hemos organizado el capítulo en seis secciones. En la primera, "La teoría del conocimiento" esbozaremos brevemente los motivos por los cuales Maillard dirige su obra hacia esta rama de la filosofía. En "La mente como texto" nos detendremos en una relación que nos parece fundamental, y es la analogía que Maillard establece entre la mente y la organización y funcionamiento del lenguaje. En "Las habitaciones de la conciencia" seguiremos indagando en la relación entre mente y texto, y si, como vimos en "El afuera", Maillard construía una discursividad espacial, en este apartado observaremos la espacialidad de la conciencia, o lo que es lo mismo, la corporalidad de los procesos mentales. En "Una o muchas arañas" repararemos en las metáforas del tejido y la araña pertenecientes a la teoría del conocimiento de nuestra autora. En "El

mundo está en mí" nos detendremos en el límite de la teoría del conocimiento, la paradoja del observador. Y finalmente, en "Unas palabras escritas en un muro", veremos cómo el límite de la teoría del conocimiento puede abrir en un lenguaje universal y en qué consiste tal lenguaje.

1. La teoría del conocimiento

La "filosofía del yo" es el tema y aún más el método de los diarios de Maillard. Cabe recordar al respecto sus palabras en el epílogo de *Filosofía en los días críticos*, cuando, al explicar la disposición libre del cuaderno que acababa de concluir, planteó una clasificación temática del mismo para "no decepcionar a los lectores (y entre ellos me cuento) acostumbrados a seguir la línea" (2001b: 250). Entre los temas recurrentes del cuaderno está el análisis del yo: "[...] el núcleo de estos escritos y que, en su conjunto, podría considerarse (o así quisiera que se interpretara) como una filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia" (Maillard, 2001b: 251). Esta filosofía de la conciencia no es sólo el asunto fundamental de este libro, sino de todos sus diarios, como se explicita en las primeras páginas de *Bélgica*: "Como en mis anteriores diarios, el argumento es tejido por un hilo al que mantiene tenso una conciencia preocupada en dar cuenta de sí" (Maillard, 2011a: 27). Recordemos la definición de diario que da, casi a modo de aforismo, en *La mujer de pie*: "Diarios: teoría del conocimiento del *mí* en varios tiempos sobre la trama de la vida" (Maillard, 2015d: 124). Sin embargo su objetivo no es una suerte de autoconocimiento, no se trata de utilizar la escritura como "tecnología del yo" (Foucault, 2000: 49). Cuando Maillard expresa la necesidad de hablar desde el yo, de explicitar el cuerpo de la enunciación, no busca afianzar la identidad sino manifestar su vulnerabilidad, permitir su entrega al otro. Como escribe en una de las notas de *Husos*: "Hay quienes se jactan de haber descubierto las leyes ocultas del universo sin haber iniciado siquiera la andadura en sus propios sentimientos. Al abrir sus cuadernos de notas, al enseñarnos sus libros publicados, muestran el ansia de ser apreciados" (Maillard, 2006: 50). Hablar desde el yo evidencia su posición transitoria, lo relativiza; mientras que es cuando lo ocultamos cuando el yo domina y se hace fuerte.

Se da, dice Maillard, que "El poeta nombra las estrellas; el filósofo, el cielo; el teólogo, a sus dioses; el científico, las galaxias. Todos miran hacia arriba, pero ninguno

de ellos hace otra cosa que señalarse a sí mismo” (Maillard, 2011a: 133). Es decir, que todo cuando vemos es extensión del que ve. Por ello no hemos de preguntarnos por el mundo sino por el yo; y no por el quién soy sino por el mecanismo que acciona este soy, rastreando en el funcionamiento de la conciencia, desdoblándose de ella, poniendo entre paréntesis el propio pensamiento, abriendo la posibilidad de otro funcionamiento, otro modo de ser, esto es, lo que podríamos reconocer como una razón estética de la subjetividad. La teoría del conocimiento de Maillard es así la consecuencia de algunos aspectos y principios del pensamiento que hemos ido exponiendo y desarrollando en los apartados anteriores de nuestro trabajo. En primer lugar la cuestión de la responsabilidad: indagar en el yo como aceptación de la responsabilidad que tenemos sobre la propia vida. Ya vimos como al final de *Matar a Platón* Maillard no delegaba la culpa en otros, sino que aceptaba la propia participación en la violencia de la metafísica (Maillard, 2004: 67). Porque somos responsables, porque cada uno lo es, la oposición a la metafísica sólo puede ser desautomatización del mecanismo de la conciencia. Pero para ello se ha de conocer previamente ese mecanismo, se ha de partir de una teoría del conocimiento. No hay realidad objetiva sino construcciones del yo; el problema es haber olvidado esta naturaleza de construcción. Lo que busca la teoría del conocimiento de Maillard es restituir las marcas de la construcción, una metadiscursividad de la conciencia.

Hay un concepto fundamental en Maillard que es el de “resonancia”.⁶⁴ Término relativo al sonido, implica continuidad, proximidad entre las cosas. Aplicado a la mente, como lo hace nuestra autora, se refiere al efecto que produce el que mira sobre lo mirado. No podemos pasar por alto el hecho de que sea un término que implica espacialidad. Recordemos el pensamiento del espacio al que nos referimos: la filosofía postestructuralista, pero también las tradiciones orientales que están presentes en nuestra autora. La cosmología hindú consideró el universo como extensión de Brahma, esto es, como resonancia (Maillard, 2014a: 331). De hecho, si algo parecen tener en común los distintos pensamientos de la India, desde el budismo de Nāgārjuna al yoga de Patañjali, es su atención a la conciencia:

⁶⁴ Por poner unos pocos ejemplos al respecto: lo encontramos en *Husos* (Maillard, 2006: 32 y 82); de manera continua en *Bélgica –y* de manera continua porque este cuaderno, centrado en la indagación de la memoria, describe ésta como maquinaria de resonancias (Maillard, 2011a: 51, 85, 94, 95, 167, 180, 211, 221)–; y vuelve a estar presente en *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 190).

El gran asunto del hinduismo es la conciencia, esa conciencia. El ojo que contempla la totalidad de lo que hay, capaz de prever la caída y de considerar el impulso de aquello (el cuerpo, los sentidos, la mente como uno de ellos) que es a la vez diferente y no diferente de ella (Maillard, 2014a: 620).⁶⁵

El gran asunto de los diarios de Maillard será igualmente la conciencia. De hecho, la preocupación por el funcionamiento de la mente lo vemos en nuestra autora desde sus primeros libros. Como señala Aguirre de Cárcer, el estudio de la razón poética de Zambrano es en cierto modo el inicio de la teoría del conocimiento de Maillard (2012: 108). Así, ya en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino* leemos: “La pregunta filosófica, la auténtica pregunta filosófica, no es la pregunta por el mundo, sino por el propio afán de claridad. No ya ¿qué es el Ser o el principio, o Dios...? Sino ¿qué me hace preguntar por ello?” (Maillard, 1990: 37). Preguntar por algo, qué es el ser o qué es Dios, implica la inserción en su lógica discursiva, la aceptación de sus conceptos y por tanto de su existencia y continuación. Sin embargo la “auténtica pregunta filosófica” es la indagación en el propio preguntar, una actitud creadora y no mera reproducción, la razón estética. También la responsabilidad: hemos de hacernos partícipes de nuestra propia mirada, involucrarnos en el proceso, no dejarnos sencillamente arrastrar por ella. Años más tarde, en *Bélgica*, escribió de un modo similar: “No hay tiempo para grandilocuencias. ¿Qué qué es la vida? La pregunta, señores, crea la cuestión” (Maillard, 2011a: 155). Son muchas las preguntas que Maillard realiza en sus libros: las interrogaciones-rayas de *Hilos* o sólo esas interrogaciones sin palabras de *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c:71). Pero el objetivo de éstas no es crear la cuestión sino disolverla; preguntas no para reproducir el discurso sino para socavarlo. La auténtica pregunta filosófica es metapregunta, o lo que es lo mismo, teoría del conocimiento.

⁶⁵ En su tesis doctoral Nuño Aguirre de Cárcer dedica un amplio capítulo a las influencias indias en nuestra autora (Aguirre de Cárcer, 2012: 673-729), concluyendo lo mismo que señala Maillard: que el gran asunto del hinduismo es la conciencia:

Desde la antigüedad, las diferentes tradiciones de sabiduría que surgieron en la India dieron una importancia fundamental al estudio de la relación del sujeto con los contenidos mentales que aparecen ante la conciencia y, a pesar de que cada una desarrolló una epistemología diferente, todas ellas comparten la intuición inicial: que el verdadero sujeto es diferente de los objetos emocionales con los que se asocia (Aguirre de Cárcer, 2012: 695).

2. La mente como texto

Convergen en Maillard su teoría del conocimiento con la práctica de una discursividad que apunta hacia sí misma, tal y como podemos observar en sus diarios. No hay contradicción, pues la metadiscursividad va a ser el método de su teoría del conocimiento. Consecuente con las ideas que desarrollamos en el primer apartado de nuestro trabajo (la realidad como lenguaje, que no existe más que lenguaje, representación), la teoría del conocimiento de Maillard parte de la concepción de la mente como texto. Por ello el trabajo textual para desactivar las inercias de una discursividad metafísica es el mismo que hemos de efectuar para desactivar el yo. El ejemplo más paradigmático de esta convergencia entre teoría del conocimiento y metadiscursividad son los libros *Husos e Hilos*, redactados tras *Matar a Platón* y donde se establecen y asientan los conceptos principales de su teoría del conocimiento: los “husos”, los “hilos”, la “araña” o la “saliva” (constructora de la araña); metáforas en definitivas relacionadas con el campo semántico del tejer, lo cual nos retrotrae no casualmente a la etimología de texto (Ramón, 2009: 53). Como dijimos, en estos dos libros se lleva a cabo una teatralización del propio lenguaje: el lenguaje señalándose a sí mismo; el movimiento de los significantes y la inclusión de los fuera de texto generando con ello la “auténtica pregunta filosófica” que es la pregunta por el preguntar. Así, los libros podríamos decir más metadiscursivos de Maillard son también aquellos en los que reconocemos los fundamentos de su teoría del conocimiento. Detengámonos en un poema de *Hilos* para ver esta unión entre crítica lingüística y filosofía de la conciencia:

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

–inconexo: palabra sin

referente. Vacía. Tanto
como infinito, inaudito,
Inmutable, inextenso,
ilimitado, etcétera.
Etcétera también.
Como los atributos
de Dios. Palabras que entorpecen
las cosas en lo dicho.
Inconexo es ver algo conectado
a otro algo del que luego
se separa. Inconexo es decir la
distancia sin perder de vista
lo contrario. Imposible
entender sin imagen—. Así pues,

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

En la primera estrofa encontramos una idea que vemos reiterada en su escritura de madurez, tanto en los textos de *Husos e Hilos* como en los títulos posteriores: el trabajo de la conciencia para organizar “la maraña de hilos”, esto es, las percepciones que podemos identificar con el “instante” del poema 21 de *Matar a Platón*, las vivencias presentes del cuerpo, aquellas que sin causalidad ni jerarquía son experimentadas en el afuera. Este trabajo de la memoria consiste en tomar los instantes y establecer una organización de lo vivido para darles un orden, una causalidad que llamamos biografía, como Maillard desarrolla detenidamente en *Bélgica* (2011a: 95). La construcción que efectúa la memoria es similar al montaje cinematográfico que tras la recolección de unos materiales les otorga un sentido, una unidad. El trabajo de la memoria, el huso, es comparable al del artista, o cuando menos a cierto tipo de artista. Concebir el trabajo de la memoria equivalente al del director de cine o a la construcción de estructura del novelista no ha de extrañarnos si recordamos que la razón estética no es sólo un proceso

de construcción de obras de arte, sino también de construcción de mundos y de subjetividad.

En el artículo “En la traza. Pequeña zoología poética”, cuando Maillard habla del modelo de creación constructivo, describe su procedimiento como "analógico" comparándolo con la actividad de la araña (Maillard, 2014b: 29). Este modelo de creación constructivo basado en la analogía es el que sigue la memoria, que también es comparada con la araña en diversos momentos de su obra, como se acaba de ver en el poema citado -aunque no aparezca directamente mencionada, los hilos y la “maraña” nos remiten a ella. La operación analógica no puede sino recordarnos a la de conceptualización. De este modo en *Diarios indios* afirma que la identidad se establece por repeticiones (Maillard, 2014a: 105). El problema de ambos, tanto de la analogía como de la conceptualización, es la supresión de las diferencias que es la violencia del otro; la reducción de la multiplicidad, así como el olvido de que se trata únicamente de una construcción de entre las distintas construcciones posibles.⁶⁶ La solución, en ambos casos, es la explicitación de los propios procedimientos, esto es, la metadiscursividad que encontramos en estos versos de *Hilos* en ese fuera de texto que se abre paso a través del uso de un signo de puntuación: la raya.

El signo de puntuación de la raya se utiliza para añadir un inciso al discurso, un comentario del autor, matizando lo dicho. Son la inclusión de un margen y también la multiplicidad de lo que se ha dicho, deteniendo la temporalidad en tanto linealidad, desviando la causalidad del discurso. Se trata, tal y como lo vemos utilizado en este poema, de la inclusión de esas “burbujas del pensamiento”, los fuera de texto que Maillard considera necesarios para la honestidad lingüística tal y como explica en el subcapítulo de *La mujer de pie* “[]” (Maillard, 2015d: 296), que bien podría haberse llamado “ – –”. Entre rayas nuestra autora formula la auténtica pregunta filosófica: el cuestionamiento del sentido de sus palabras. De este modo las rayas son ese filo del abismo al que nos referimos anteriormente –con una explícita analogía gráfica entre el filo y la raya.

⁶⁶Aunque en este poema –y también en otros fragmentos de sus diarios– analogía y conceptualización suponen por igual la violencia de la supresión de diferencias, hemos de señalar que en *La mujer de pie* los distingue, atribuyéndole a la analogía la creación de simulacros mientras que la conceptualización generaría copias (Maillard, 2015d: 97). Esto se debe a que en *La mujer de pie* asocia de manera general poesía con “poesía necesaria” (Maillard, 2009b: 152), esto es, la poesía que es acontecimiento, el vacío potencial, el despliegue de posibilidades.

En la primera estrofa, semejante a la aparición de un doble, el uso de las rayas supone el paso de la palabra a la palabra interrogada. Las palabras cuestionadas son “existencia” y “fragmento”. Palabras que Maillard considera “abstractas” y que por tanto quiere evitar para “no mentir” (Maillard, 2004, 73), planteando su sustitución por “palabras muy concretas” (ibid.) como “destello” en lugar de “fragmento”. La palabra “fragmento” es abstracta porque implica una totalidad preexistente, pues el “fragmento” lo es con respecto a algo, a un todo, como explica en *La mujer de pie* en el subcapítulo “Parusia” (Maillard, 2015d: 245); mientras que el destello remite únicamente a sí mismo, sin pertenencia, como instante, lo cual nos recuerda al “vislumbre” al que se refiere el narrador-personaje de *Un soplo de vida* de Lispector (2006b: 19). Maillard se detiene a calibrar el sentido de cada palabra que utilizamos para no seguir reproduciendo la discursividad metafísica, para desactivar el automatismo de la conciencia.

Las rayas no nos pueden sino evocar la poesía de Emily Dickinson. Si bien el uso de la raya es más común en el inglés que en el español, Dickinson lo lleva al extremo haciendo de él la base de su particular sintaxis -que desmonta la discursividad lineal y abre estratos en la frase. Su poesía es un referente en la tradición estadounidense del último siglo: la de nombres como Anne Carson, Jorie Grahan, John Ashbery o Marianne Moore, que comparten entre sí, a pesar de sus diferencias, su dilatación del lenguaje. Sirva el siguiente poema de Dickinson como ejemplo del uso de las rayas como forma de desviar la concatenación y automatismo del discurso:

Lo Externo –de lo Interno
Deriva su magnitud –
Es Duque, o Enano, según
Sea el Talante Central –
El Eje –fino e invariable –
Que regula la Rueda –
Aunque los Radios –giren – más visibles –
Y suelten polvo –mientras tanto.
Lo interno –pinta lo Externo–
El Pincel sin la Mano –
Produce el Cuadro – tan exacto –
Como la Marca Interna –
En un lienzo Arterial –delicado–

Una mejilla –tal vez una Ceja–
Todo el Secreto de la Estrella –en el Lago
Ojos que no estaban destinados a saber–
(Dickinson, 2010: 107)

La poeta norteamericana, preocupada por la obtención de la palabra exacta, precisa, aspecto éste que la aproxima a Maillard, desarrolla una escritura sintética. Los guiones permiten a Dickinson flexibilizar las palabras para alcanzar el peso exacto y vivo de lo que quiere decir, la máxima concreción. De este modo las rayas son brechas en los cercos de las palabras, brechas que Maillard propugna que es necesario abrir en el discurso (Maillard, 2014b: 53) –y así encontramos otra semejanza gráfica entre la raya y la brecha. Se genera un efecto de salida de sí, un desdoblamiento de lo dicho, como un diálogo interno, y no en vano las rayas son también utilizadas para el diálogo de personajes. Se desdobra, como sombra de una palabra o sintagma, otra palabra o sintagma: un subtexto que no sustituye ni suplanta a lo dicho, pero que lo desvía. En el caso de Dickinson las rayas llegan a sucederse tan seguida e imprevisiblemente que la linealidad del discurso se rompe en una continua matización y detalle que da lugar a un lenguaje de diferencias, de matices. En el poema de Maillard que hemos transcrito, las rayas son los incisivos metadiscursivos, la inclusión de los márgenes en el discurso, la implosión de un subtexto que sale a la superficie en la segunda estrofa.

Hemos de recordar que los signos de puntuación no son ni mucho menos accesorios, todo lo contrario. Por usar una metáfora afín a nuestra autora, son las costuras del tejido textual. Como identifica Adorno en el ensayo que dedicó a los signos de puntuación, estos serían las “señales de tráfico” del texto (Adorno, 2003: 104). Su comparación nos parece muy pertinente: la capacidad de los signos de puntuación para la construcción de textos que alteran el sentido –esto es, la dirección– del texto. Los signos de puntuación pueden ser utilizados para establecer otros itinerarios discursivos diferentes a los habituales, tal y como hemos visto en Dickinson con sus microcortes que despuntan, que reacentúan los sintagmas; y también en Maillard, haciendo en el lenguaje capas de lenguaje, generando sus desdoblamientos –que son sus cuestionamientos. Además del poema de *Hilos* que estamos comentando, podemos transcribir otro ejemplo al respecto perteneciente a su último poemario *La herida en la lengua* donde observamos este uso de las rayas para cuestionar el discurso, para alterar la dirección e inercia del lenguaje. Se trata precisamente de un texto donde se habla de

subvertir el discurso pero, con toda su lucidez y vigilancia, cuestionando esa misma subversión. Hay, pues, que reparar no sólo en el uso de las rayas sino también en el de los interrogantes:

Subvertir dice
el territorio del logos. Un
nuevo aprendizaje
del mundo –¿mundo?– de
la realidad –¿?– de
eso –¿?
(Maillard, 2015c: 71)

En su artículo Adorno se detiene en el uso que ciertos autores hacen de los signos de puntuación, como los paréntesis de Proust que rebasan el texto desde el interior de la frase rompiendo la progresión narrativa (Adorno, 2003:109). En Maillard los signos de puntuación tienen una gran relevancia. Así su uso de los guiones para la creación de lo que Deleuze llama “palabras-valija” (Deleuze, 2005: 78) como “conciencia-yo” (Maillard, 2006: 41) u “ojos-aquí” (Maillard, 2007: 51), palabras que se hacen encrucijada de sentidos, devenir. Estas palabras-valija que Deleuze desarrolla en relación con Lewis Carroll son aquellas que “operan una ramificación infinita de las series coexistentes, y actúan a la vez sobre las palabras y los sentidos, los elementos silábicos y semiológicos ('disyunción')” (Deleuze, 2005: 78). Asimismo el guión también es utilizado por Maillard para la descomposición y desautomatización de ciertas palabras, tal y como podemos ver con los verbos franceses “*re-verser*” o “*tra-verser*” (Maillard, 2015c: 93), o como vimos con el sustantivo “abstracción” que desautomatizaba y variaba su significado mediante la introducción del guión separando prefijo y lexema (Maillard, 2007: 37). Otro signo que localizamos son las barras que desdoblan las palabras o que generan un abajo semántico (Maillard, 2015c: 13). En los cuadernos tienen una gran presencia los asteriscos separadores de fragmentos/destellos, así la creación de dos zonas en algunas de las “Escenas” de *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 298). Pero igualmente es posible toparnos con textos que carecen de signos de puntuación, como es el caso del poema “La piel del brazo” (Maillard, 2015c: 37). La supresión de los signos de puntuación permite la captación lingüística de un destello, la construcción de una simultaneidad, siendo un recurso habitual en los poemas de

Michaux. Consideramos que estos elementos en Maillard, tanto su presencia como su ausencia, son el establecimiento textual de los espacios que conforman su paisaje mental: el arriba, el abajo, el centro, el núcleo, el fuera, el aquí, etc. En el caso concreto de las rayas se abren estratos en el texto semejantes a los que describe su teoría del conocimiento. En definitiva, Maillard concibe el texto como mente y la mente como texto. Y si los signos de puntuación permiten cambiar la dirección del texto, también pueden ser utilizados para desautomatizar la mente.

De este modo, volviendo al poema "Siempre están los hilos", si las rayas habían empezado a ralentizar la primera estrofa -con la metadiscursividad irrumpiendo en el lenguaje-, la segunda estrofa da un paso más hacia el abismo, ya que el fuera de texto ocupa la totalidad de la estrofa. En definitiva, presenciamos cómo la observación de la conciencia de Maillard se ha abierto en la observación de los procesos discursivos, identificándose el uno en el otro, superponiéndose. Maillard cuestiona el uso de palabras abstractas como "infinito", lo cual nos retrotrae al episodio 21 de *Matar a Platón* donde ya se nos dijera que "no existe el infinito" pues es "el dolor de la razón que asalta nuestro cuerpo" (Maillard, 2004: 53). No sólo cuestiona esta palabra sino que analiza detenidamente su funcionamiento: el procedimiento de creación de palabras mediante el prefijo negativo "in" (Maillard, 2009b: 157). La construcción de palabras mediante el prefijo negativo resulta para Maillard una trampa similar a esas preguntas que llevan en sí sus respuestas pues es "decir la / distancia sin perder de vista / lo contrario". Observamos así que la vigilancia lingüística de Maillard tiene como objeto la vigilancia de sí: la responsabilidad por el propio lenguaje que es la responsabilidad del yo y consecuentemente del mundo, ya que éste es resultado de la resonancia del sujeto.

Hacia el final de la segunda estrofa la raya abierta es cerrada devolviéndonos a la superficie. Como hemos dicho, los signos de puntuación permiten a Maillard la creación textual del paisaje mental, las estancias y zonas de la conciencia, sus pasos y contactos de uno al otro. Así, la raya y el salto a la tercera estrofa nos muestran el movimiento del "abajo" a la "superficie". Se nos devuelve entonces a lo que se describe en esta estrofa como un despertar, una escena que es recurrente en sus textos -por citar dos ejemplos, encontramos el despertar en *Husos* (2007: 48) y en *La mujer de pie* (2015d: 195). De manera general los sueños ocupan un lugar muy presente en sus libros: en todos sus diarios se intercalan en letra cursiva relatos de sus sueños, y vemos que no sólo los signos de puntuación son relevantes; también la tipografía. En su teoría

del conocimiento los sueños ocupan un lugar significativo. Maillard reflexiona sobre su funcionamiento, su lógica constructora y su relación con los otros estados de la conciencia. La memoria organiza las imágenes (los hilos) por analogía, pero así es cómo opera en la vigilia, ya que en el sueño, aunque los materiales sigan siendo los mismos, su disposición es otra, no analógica ni causal: “los pensamientos forman cadena. De día, acumulan las imágenes, y la razón las distribuye según la utilidad. De noche, las imágenes se liberan y otra parte de la conciencia las va historiando” (Maillard, 2006: 48). No hemos de identificar esa “otra parte de la conciencia” con el subconsciente. De hecho, Maillard toma partido por la crítica al psicoanálisis efectuada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, en el capítulo “¿Un lobo o muchos lobos?” (Deleuze y Guattari, 2002: 48), como leemos en la cita que reproduce en *La mujer de pie* (2015d: 227). Porque el subconsciente postula la existencia de una interpretación única, una verdad, un origen, reproduciendo con ello el discurso del poder; mientras que para Maillard el sueño es el lugar de las posibilidades y variaciones, los muchos lobos de Deleuze y Guattari. En este sentido no podemos sino recordar la presencia de los sueños en Zambrano. Para ella, el sueño era el lugar donde se anulaba la distinción sujeto y objeto (Zambrano, 1986: 15), lo cual se corresponde con la concepción del sueño de Maillard como lugar donde el yo no es el organizador, donde las imágenes se liberan de la conciencia (Maillard, 2006: 48). Sin embargo, Zambrano piensa la distinción sueño/vigilia en tanto revelación, mientras que Maillard rechaza tal concepción por reproductora del pensamiento del origen, buscando en su lugar no “la verdad de los sueños” (Zambrano, 1986: 40) sino el engranaje de la conciencia, conocer el funcionamiento de la mente.

Maillard reconoce el sueño como un lugar donde el cuerpo se encuentra dichoso, liberado de la mente (Maillard, 2015c: 25), y es importante que se refiera precisamente al “cuerpo” en el sueño, lo cual nos conecta con aquellos aspectos de la corporalidad que comentamos en el apartado anterior: la posibilidad no de ser sino de devenir, la vida en curso y no concluida. Lo destacable es que este cuerpo aparezca no en la superficie sino en el sueño, bajo el mecanismo de la conciencia. Si en capítulos anteriores hemos mencionado que en el siglo XX se produjo en el contexto del giro performativo una corporalización del pensamiento y las artes, Maillard nos indica que esta búsqueda del cuerpo es el resultado de la teoría del conocimiento, ya que para llegar a éste es preciso la desautomatización del engranaje mental, de las operaciones de analogía y conceptualización. Bajo el trabajo de la conciencia se manifiesta la vivencia del cuerpo,

lo concreto. Por ello la teoría del conocimiento de Maillard no sólo no se opone a la corporalidad sino que es su consecución. Y por ello la teoría del conocimiento de Maillard va a ser un pensamiento del espacio. Leemos en *La herida en la lengua*: “Bajar / al / cuerpo / cuando / cada vez / hallar / la máquina / oírla” (Maillard, 2015c: 13).

3. Las habitaciones de la conciencia

Hemos visto en nuestro análisis del poema “Siempre están los hilos” (Maillard, 2007, 107-108) la identificación de la mente con el texto, lo que lleva a la utilización de instrumentos de desautomatización e indagación lingüística aplicados a desactivar las inercias del pensamiento. Pero además en Maillard tanto mente como texto se conciben como espacialidad, esto es, como corporalidad, como presente. De este modo, nuestra autora realiza una cartografía de la conciencia que equivale a una cartografía textual a través del uso de las rayas y otros signos de puntuación, los espacios en blanco o el uso de tipografías que construyen zonas, lugares en la página. Esta espacialización de la página nos retorna a aquello que desarrollamos en la primera parte de nuestro trabajo: el intento por construir un lenguaje no temporal, estructurado no como una concatenación de periodos sintácticos, no en la imposición de una dirección sino en la libertad del tránsito, dando lugar a un discurso ético que no somete al otro a un camino sino que permite su movilidad, esto es, su diferencia. La estructura fragmentaria –o mejor dicho, de “destellos” (ibid.)– de los cuadernos genera una construcción no progresiva sino simultánea, como habitaciones interconectadas. Los destellos operan a la vez, sin causalidad, de una manera similar a las mesetas de Deleuze y Guattari: “Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra” (Deleuze y Guattari, 2002: 27). Pensemos en las notas a pie de página de *Husos* o *Matar a Platón*: no son explicación del cuerpo principal sino dos habitaciones del texto, dos estancias intercomunicadas que pueden dialogar entre sí, escuchándose en una los murmullos y ruidos de la otra. De un modo similar en *Clamor* de Derrida convergen en la misma página pero dispuestos en zonas distintas Hegel, Genet y el propio Derrida estableciendo entre sí relaciones no de subordinación sino de simultaneidad: sonidos y ecos de unos fragmentos en otros (Derrida, 2015).

La espacialización de la página se corresponde con la concepción del yo no como ser sino como estar siendo, en el presente de la percepción, entrecruzado con el mundo

–ese sujeto fenomenológico post-husserliano y post-idealista. El pasado no es causalidad de la sensación sino estratos que sin resolución presionan en lo viviéndose:

Espacializo. Miro adentro y espacializo. Mira lo que siento y lo que siento se hace espacio, se dilata, se separa, traza abismos y orillas, cordilleras, organiza, planta, abre brechas y las cierra, establece el tiempo de la angustia, los desfiladeros, la emboscada y la misma muerte con su herida. Mi pecho es el mapa de un viaje acabado tan sólo en sus periplos (Maillard, 2001b: 67).

La percepción como apertura de un espacio implica una concepción del ser como estar siendo, presente, no identidad fija sino continua construcción. Podemos reconocer la territorializaciones y desterritorializaciones de Deleuze y Guattari (2002: 265) en fragmentos maillardianos como “El ser ocurre en superficie y la superficie es una red que tejemos al deslizarnos. Los gestos son las trayectorias, el espacio se acota en la urdimbre” (Maillard, 2001b: 66). Es muy relevante además que Maillard inserte estas líneas dentro de un amplio fragmento de *Filosofía en los días críticos* en el que desarrolla la identidad como un vacío potencial (ibid., p. 65). Si en capítulos anteriores vimos que el lenguaje era el vacío fértil, Maillard concibe igualmente la identidad como potencialidad, como devenir. Leemos en dicho fragmento: “lo que no soy mana como una fuente, lo que no soy es un surtidor, se ofrece como víctima a medida que me acerco” (ibid.). Hay en esta concepción del sujeto como espacio una entrega al otro que es la entrega de la transformación continua, deposición de sí para alter-arse, para hacerse alteridad (ibid., p. 69), y en esta concepción de sí misma como diferencia se hace posible el encuentro con el otro. El espacio es la cualidad desde la que puede efectuarse la ética de la diferencia.

En definitiva, vemos que el pensamiento del espacio de Maillard involucra su concepción del lenguaje, del sujeto y, también, y como consecuencia de ello, su teoría del conocimiento y su ética. Hemos empezado ya a verlo en el poema “Siempre están los hilos”, donde las rayas abren a otro espacio, implican un paso, un cambio de lugar. Pero sobre todo podemos verlo en esa terminología espacial que realiza una cartografía de las habitaciones de la conciencia: la “superficie”, el “abajo” y el “dentro”; a los que en otros textos se les suman más localizaciones : el “centro”, el “núcleo”, el “afuera”, los “muros” o los “cercos”, la “brecha”, los “túneles” o “pasajes”, el “más allá del abajo o del arriba”. La cartografía de la conciencia de Maillard se inicia con el primero de los

diarios, *Filosofía en los días críticos*, profundizándose en los siguientes. El establecimiento de zonas de la conciencia tiene que ver con la influencia de los pensamientos indios cuyo "gran asunto es la conciencia", ya que, como señala Aguirre de Cárcer, algunas tradiciones hinduistas distinguen zonas en la mente (Aguirre de Cárcer, 2012: 680).

En *Filosofía en los días críticos* las reiteradas referencias al "abajo" parecen designar al lugar vacío desde donde se construye, ese hueco fértil; mientras que la "superficie" es el efecto resultante de la construcción del abajo (Maillard, 2001b: 195). En los siguientes diarios la "superficie" y el "abajo" adquieren nuevos matices a la vez que aparecen más zonas de la conciencia que complican el paisaje mental. Así, encontramos el "centro" y el "núcleo", que son el lugar de lo común, de la universalización de las emociones (Maillard, 2015d: 145). El "dentro", que podemos identificar con la irreductibilidad de cada cuerpo y experiencia (Maillard, 2006: 19). Los "cercos" que, como sabemos, establecen distinciones en la superficie, crean delimitaciones (Maillard, 2009b: 9). O los "pasos" o el "umbral" que son el lugar desde donde se sitúa el observador para nombrar a las otras habitaciones (Maillard, 2006: 19). Sin embargo, no hemos de considerar que esta cartografía sea cerrada y tajante. Estos pequeños intentos que hemos hecho de definición falsean lo que en la obra de Maillard es movedido. La dificultad de reducir a una definición idéntica las zonas mentales de Maillard se evidencia con cualquier de los términos que acabamos de nombrar. Lo vemos por ejemplo en el caso del término "superficie". En *Filosofía en los días críticos* llega a referirse a ésta como un lugar opresivo: "Me enredo en superficie. Patino. Me creo ser lo que nuestro ser" (2001b: 88). Pero en *Husos* se hace lugar de supervivencia para hacer frente al dolor: "En superficie, entonces, deslizarse. [...] A pequeñas sacudidas, des-plazarse. De plazo en plazo. Levemente. Tercamente. Para sobrevivir" (Maillard, 2006: 15). Por último, en *Contra el arte y otras imposturas* se refiere al mismo término como un concepto ambivalente (Maillard, 2009b: 29).

Si bien los términos se van repitiendo de un libro a otro, no lo hacen ni de manera organizada ni atendiendo minuciosamente a lo ya dicho. Por tanto, no podemos hacer un sistema ni un glosario cerrado de estos términos sin que inmediatamente encontremos una réplica, otro matiz. No es sólo que su sentido varíe de un fragmento a otro, sino que incluso si tomamos uno de estos fragmentos donde aparezca el "abajo" o el "dentro", hay una indeterminación en su descripción. No se nos define, explica y desarrolla, sino que se nos posiciona o inserta. Maillard nos da la sensación, la vivencia, el cuerpo, pero

sin una explicación. En su análisis de *Husos* Aguirre de Cárcer observa que “La geografía espacial se vuelve imprecisa ‘tras’, ‘frente’, ‘aparte’), con la idea de mostrar la dificultad de expresar con términos externos una realidad interior tan compleja y sutil como la que tiene lugar durante la observación de la propia mente” (Maillard, 2012: 512).

De hecho, si reparamos en los términos que Maillard utiliza en su geografía espacial, además de los conceptos ya mencionados, están aquellos que utiliza para describirlos y que son en su mayoría no sustantivos sino palabras gramaticales: el uso de adverbios –el “aquí” (Maillard, 2006: 75) o el “aún” (ibid., p. 12); de preposiciones – el “entre” (ibid., p. 66) o el “bajo” (ibid., p. 80)–; y de pronombres –el “tú” (ibid., p. 75) o el “ellos” (ibid., p. 46).⁶⁷ Es decir, términos de significado no independiente sino en relación a su posición en la página, a su lugar en el texto. Palabras de significado vacío pero potencial que recogen la misma variabilidad de la mente. Como también viera Aguirre de Cárcer al examinar *Filosofía en los días críticos*:

Los pronombres personales están en un nivel de metaforización similar a las relaciones espaciales, con las que entran en contacto. ‘Ellos’ no tiene referente real alguno, no se refiere a ninguna entidad externa concreta: es la otredad en tanto polo opuesto necesario para la existencia, en tanto vida que no se puede poseer. Lo mismo sucede con otras personas gramaticales, que son plenamente rizomáticas en tanto en cuanto carecen de significación permanente y ocupan posiciones intercambiables (Aguirre de Cárcer, 2012: 274).

Destacamos por tanto la fisicidad de su descripción de la conciencia. El uso de términos espaciales (los adverbios, los pronombres) remite a un lenguaje corporal construido desde la diferencia y tendido al otro. Pero no es sólo este vocabulario sino también su movimiento, pues Maillard impide todo cerco semántico a través de frases incompletas y variaciones en el eje paradigmático. Rasgos lingüísticos que ya vimos al referirnos a la cuestión de un pensamiento corporal y que encontramos aplicado a su teoría del conocimiento.

⁶⁷ Hemos citado unos pocos ejemplos de los muchos posibles y todos procedentes de *Husos* ya que quizá es en este libro donde Maillard establece definitivamente su teoría del conocimiento.

Pongamos como ejemplo de esto que estamos comentando el poema “Aquí” de *Hilos* (2007: 51-52):⁶⁸

AQUÍ

Dime lo que he de hacer. Las palabras
se agolpan. Dime algo, dices, dice
él [...].

Dime lo que he de hacer. Llévame a
donde me digan lo que he de
hacer. Sus ojos. Tus
ojos –¿tus?– sí,
cálidos ojos-lago, ojos-aquí.
Aquí, como los niños
y los idiotas. Por eso tus ojos,
para quedarme. Para
seguir aquí. Para aguardar
aquí. ¿Aguardar qué? No importa.
Para aguardar.

Ni dentro ni en superficie.
Aquí donde los niños
y los pobres de mente. Un aquí
que se prolonga en tus ojos sus ojos,
para poder quedarme.
Dime lo que he de hacer (Maillard, 2007: 51-52).

Ya desde el título encontramos una palabra que no tiene sentido más que por una corporalidad que la habita: “aquí”. Palabras gramaticales de significado dependiente que no tienen un sentido absoluto sino relativo. La cuestión es que Maillard no especifica el contexto ni tampoco ese tú al que habla que es superpuesto con un “él” y una primera persona; las posibilidades de la frase como potencialidad de un sujeto que no es ser sino

⁶⁸ Texto con doble en prosa en *Husos* (Maillard, 2006: 75).

proceso. Tras este diálogo donde las personas se superponen, encontramos en la última estrofa la siguiente conclusión: “Ni dentro ni en superficie. / Aquí donde los niños / y los pobres de mente. Un aquí / que se prolonga en tus ojos sus ojos, / para poder quedarme” (Maillard, 2006: 52). Vemos así esa negación de su propia cartografía mental, de sus propias categorías (“Ni dentro ni en superficie”) para sustituirla por el "aquí" que entendemos como el lugar físico, abierto, movedizo, que identificamos con el presente. Es destacable de estos versos finales la referencia a “los pobres de mente”: alusión a un despojamiento de la conciencia que va a ser el resultado de su teoría del conocimiento y que lleva a un lenguaje potencial que es refugio para el otro. De este modo destacamos la entrega al otro que expresa este texto. Porque el poema se construye como “decir”, como "dime", en una llamada al otro, una palabra vocativa que es el lenguaje de la ética de la diferencia. Como decían Deleuze y Guattari en una vivencia física y concreta de la alteridad que era compromiso absoluta: “No somos responsables de las víctimas sino ante las víctimas” (Deleuze y Guattari, 1993: 110). Vemos por tanto que la teoría del conocimiento de Maillard, su indagación en la conciencia, supone finalmente la constitución de un sujeto ético situado "ante".

La teoría del conocimiento de Maillard no quiere establecer una organización de la mente sino captar sus transformaciones, sus cambios, sus zonas ambiguas. En definitiva, mostrar el principio de dinamicidad que conforma a la conciencia. De este modo el mapa mental de Maillard está continuamente reelaborándose, añadiendo zonas, construyéndose en el propio viaje, lo cual se corresponde con la definición de "mapa" de Deleuze y Guattari: “El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...]. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze y Guattari, 2002: 14). Cuando nos referimos a que la obra de Maillard construye un mapa de la conciencia, nos referimos a un mapa-rizoma con la implicación que esto conlleva: una conciencia susceptible a otras construcciones. Lo cual coincide con la práctica textual de nuestra autora: los desdoblamientos e interconexiones de un libro a otro, su escribir nunca acabado, siempre en curso, añadiendo nuevos textos que modifican los anteriores, que los flexionan impidiendo la conclusión, para mantenerse en el sólo mientras se escribe, ese decir que atento al otro, vuelto al otro, como interpelación tendida.

Nos hemos referido a las habitaciones de la conciencia. La mente adquiere en Maillard las dimensiones y estructuras de una casa, metáfora recurrente en los diarios

sobre todo en *Husos y Bélgica*. En su trabajo, Anna Tort señaló la recurrencia de la metáfora del castillo como mente en Maillard (Tort, 2014: 151). No podemos sino darle la razón sobre todo si atendemos a los primeros diarios –así *Filosofía en los días críticos* y *Diarios indios*. Desde el ciclo *Hilos/Husos* el castillo ha sido sustituido por la casa, de un campo semántico próximo pero que incluye un matiz menos defensivo, a la vez que implica una cotidianidad e intimidad que no posee el castillo. La casa de Maillard, en consonancia con esos mapas cambiantes a los que nos hemos referido, se caracteriza por ser no una sola sino su multiplicidad. Podemos recordar la casa inacabada de *Husos* (2006: 32), las casas cada vez más grandes (ibid., p. 64) o la casa de las humedades (ibid.); en *Bélgica* las casas de los otros (2011a: 67), las casas junto a las grandes bolsas de basura (ibid., p. 166), las casas que crujen (ibid., p. 167) o la casa incendiada (ibid., p. 252); en cuanto a su último cuaderno, encontramos esa casa que habita la mujer de pie (Maillard, 2015d: 289). Cada una de ellas hemos de entenderla como una de las construcciones de la mente; las distintas organizaciones de la conciencia que son las posiciones adoptadas por el cuerpo, haciendo territorio. De este modo, en *Filosofía en los días críticos* nos describe la casa de su infancia para concluir, como preludiando las casas que puebla en sus futuros diarios:

Mi vida es la historia de los lugares que, al tiempo que yo me hacía en ellos, me habitaron el hueco que toda existencia requiere. Describir aquella geografía tal vez me llevaría el tiempo de vida que me queda. Si no lo hago, probablemente sea porque esté demasiado ocupada en sumergirme en las cosas que ahora me rodean y en elaborar con ellas la instalación temporal de mi persona (Maillard, 2001b: 37).

Observamos en este fragmento la mención a un hueco: se trata de ese vacío que organiza los cambios en el poema de *Conjuros*; ese vacío potencial desde el cual se elabora y que gesta el principio de dinamicidad para las futuras casas. La descripción de la casa adquiere unas dimensiones que, como nos dice en el fragmento de *Filosofía en los días críticos*, requeriría más de una vida para ser descrita. La extensión de la casa desborda el tiempo del relato porque la casa es el instante inabarcable del poema 21 de *Matar a Platón* (Maillard, 2004: 53). Como decía Bachelard en *La poética del espacio* y como podemos ver en nuestra autora:

La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. [...] El pasado, el presente y el porvenir dan a la

casa diferentes dinamismos, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso (Bachelard, 1965: 39).

El cuerpo perceptor adquiere las dimensiones de una casa pudiendo aproximarse a aquello que Deleuze llama en sus estudios sobre cine “imagen-cristal” (Deleuze, 1996: 110) y Maillard en *Bélgica* “memoria-destello” (Maillard, 2011a: 22) –y ya nos hemos referido al destello en el anterior apartado. La imagen-cristal de Deleuze describe la simultaneidad de tiempos en el presente. El montaje cinematográfico permite crear asociaciones no lineales ni causales entre las imágenes produciendo una narración no temporal sino espacial, no causal sino yuxtapuesta, onírica. Podemos visualizar la imagen-cristal en películas como *El espejo* de Tarkovski o *At land* (precisamente “*at land*”, que traduciríamos como “en superficie”) de Maya Deren; películas que tratan una de la memoria y otra del funcionamiento del subconsciente. El cine se conforma como el discurso más adecuado para trazar un retrato de la conciencia, tal y como supieron los surrealistas. En este sentido, Maillard, en su intento por reflejar el funcionamiento de la memoria-destello, por describir sus casas de la conciencia, se aproxima al cine, como viera Nieto en sus comparaciones y estudios en los que relaciona a nuestra autora con Tarkovski (Nieto, 2011a) y con Weerasethakul (Nieto, 2014).⁶⁹ En *La mujer de pie* encontramos de manera muy explícita lo que podríamos señalar como una descripción de la imagen-cristal o memoria-destello que es vida-destello:

¿Qué pasaría si al pasar "una anciana" viésemos en ella todo el decurso de su vida? ¿Si al pasar por nuestro lado su simple presencia diese cuenta de todo lo que fue y sigue siendo, todo lo vivido del que resulta el aspecto que percibimos? Porque en ella, sin duda, siguen latiendo las primeras sensaciones: en cómo se apoya en el bastón está el primer gesto de agarrar, su primer aprendizaje, su primer grito, también, y los siguientes, sus rectificaciones: la violencia a la que sometió el curso, sus meandros (rectificar: enderezar las naturales inclinaciones del espíritu y del cuerpo; metáforas creadas por una cultura que no soporta la oblicuidad). En cómo mira está la historia de su vida, los golpes que recibió o las caricias, las respuestas con las que se defendió o con las que, a

⁶⁹ O nosotros mismos en el artículo "El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico" (Hidalgo Rodríguez, 2014a: 364).

su vez, violentó. En cómo camina están todos sus días y el ritual cotidiano con el que sobrevive.

La anciana, dijo. No hay ninguna anciana. Hay una persona anciana, un ente que palpita y deja a su paso la estela de todo lo que ha sido, de todas las que fueron y son aún en ella (Maillard, 2015d: 224).

La memoria-destello, la casa-memoria, supone una concepción no temporal de la memoria sino en un presente de habitaciones interconectadas unas con otras mediante ruidos, ecos, crujidos, ventanas, tuberías o pasillos, esto es, la simultaneidad de los tiempos. Con su teoría del conocimiento Maillard descubre esta memoria que nos describe en *Bélgica*, donde manifiesta las dificultades de su expresión y exposición (Maillard, 2011a: 303). En primer lugar, como había formulado años antes en *Filosofía en los días críticos*, la dificultad de las dimensiones mayores que nosotros mismos, de la continua transformación y modificación (Maillard, 2001b: 37). En segundo lugar, la lucha contra la linealidad del lenguaje, contra el pensamiento metafísico, decir la simultaneidad por medio de palabras (Maillard, 2011a: 303). Nuestra autora hace frente a estos obstáculos mediante su escribir. Los desdoblamiento textuales a los que nos referimos en el primer capítulo de nuestro trabajo son el resultado de su inspección por la casa de la memoria que es el cuerpo. La teoría del conocimiento de Maillard adquiere la forma de una casa que son casas, de un mapa movedizo y cambiante, a la manera de sus textos, y esto como fidelidad a la multiplicidad y simultaneidad de la vida, venciendo la inercia del pensamiento y la construcción lineal.

4. Una o muchas arañas

Además de las casas y de las palabras gramaticales, la espacialidad de su teoría del conocimiento es expresada a través del uso de metáforas relativas al tejido. Hemos visto en el poema “Siempre están los hilos” (Maillard, 2007: 107) que la teoría del conocimiento de Maillard se abre en una escritura atenta a sí. La observación minuciosa de la mente es la interrogación por las palabras, y en esta relación es donde se despliega todo ese campo semántico del tejer que es tan recurrente en su obra de madurez: la araña, los hilos, los husos, los tejidos, la aguja, la trama o la saliva (de la araña). Todas estas metáforas del tejido, su reiteración continua en la obra de nuestra autora, muestran

su identificación entre el funcionamiento de la mente y la construcción lingüística. En *La diseminación* Derrida describe el texto como tejido para aseverar que “si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas” (Derrida, 2007b: 94). La metáfora del tejido y del destejido ilustra de manera muy plástica la teoría deconstructiva, la cual podemos aproximar, como ya hemos visto en anteriores ocasiones, a Maillard. Tejer textos/ideas pero también destejerlos, volver sobre ellos, como esas preguntas que desde las rayas nos hacen regresar hacia atrás de lo dicho (ibid.).⁷⁰

En *Filosofía en los días críticos* encontramos numerosas alusiones al tejido: “El ser ocurre en superficie y la superficie es una red que tejemos al deslizarnos. Los gestos son las trayectorias, el espacio se acota en la urdimbre” (Maillard, 2001b: 66). El tejer es en este diario tanto la escritura: “mi telar es la escritura” (ibid., p. 93); como el trabajo de la mente para dar consistencia a lo que llamamos vida, yo, existencia: “el ser, esto es, lo que vamos siendo, no es otra cosa que el tejido” (ibid., p. 235). También encontramos la metáfora del tejido en la narración a pie de página de *Matar a Platón*. En el poemario el tejido es metáfora del universo, convergiendo ya no sólo metadiscursividad y teoría del conocimiento sino la cosmovisión: “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” (Maillard, 2004: 35-38). Observamos, con la alusión al instante, que su poesía fenomenológica participa de la concepción del universo como tejido. También en *La mujer de pie*: “Todo es resonancia. Lo que llamamos la historia del mundo [...] es un gran poema polifónico. Resonancias que se cruzan como vías, o hilos, y forman universo según leyes sinfónicas. Superposiciones, simultaneidades, sínforas: metáforas de trabazón múltiple y recíproca” (Maillard, 2015d: 135). El tejido es en definitiva metáfora de una organización espacialidad y no temporal. Por ello es utilizada por Maillard para designar su escribir, su memoria y su concepción del universo. Esto no nos puede sino recordar a la estructura de simultaneidad a la que nos referimos en el anterior capítulo al hablar del giro performativo de las artes y del pensamiento del siglo XX .

⁷⁰ También Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* describirían distintos tipos de tejidos como distintos modelos de pensamiento (Deleuze y Guattari, 2002: 483).

El universo como tejido que relata *Matar a Platón* nos lleva, al igual que la “resonancia”, a la cosmología hinduista, tal y como la propia Maillard señala en varios de los textos que dedica al pensamiento y a la estética india, dándonos la clave de la presencia de la araña y de los hilos en sus textos: “Como una araña extiende y recoge [su hilo], así surge este universo fenoménico de lo Inmutable” (*Muṇḍaka Upaniṣad* cit. por Maillard, 2014a: 665). Este *upaniṣad* alberga una de las cosmologías del hinduismo que para nuestra autora resulta fundamental en tanto una concepción del universo no jerárquica ni dicotómica sino simultánea (ibid.).⁷¹ En otro artículo que dedica a las *upaniṣads* titulado “Los pies de Brahmā” e incluido en su gran recopilación *India*, Maillard destaca la diferencia en el tratamiento del yo en India y en Occidente, la diferencia entre el ser y los cambios, la cual se evidencia en el distinto uso que una y otra cultura dan de la imagen del hilo:⁷²

El hilo de las Parcas, en Grecia, sostiene la individualidad, mientras el hilo de la araña, en India, teje la red del universo. [...] La araña es el brahman, y el universo un latido, una exhalación, un hilo de saliva que, apenas segregado, ya es reabsorbido. La historia de un individuo, su existencia es bien poco si se contempla desde ahí. El hilo de la metáfora griega, en cambio, aquél que hilan y cortan las Parcas representa la existencia personal de cada individuo independientemente del conjunto (Maillard, 2014a: 646).

Consideramos que el fragmento que reproducimos del artículo de Maillard es lo suficientemente claro y no necesita más explicación –sobre todo si atendemos a lo que en capítulos anteriores desarrollamos sobre la problemática de la identidad y la construcción del universo como simultaneidad. Sólo cabe señalar que la necesidad de sustituir el hilo de la tradición griega por el hilo hinduista, con el consecuente cambio en la concepción del yo y del lenguaje, aparece en un poema de *Hilos*: “Ya somos

⁷¹ En otros pensamientos indios también encontramos la presencia de la metáfora del tejido y del hilo, así en la cosmología *sāṃkhya* se habla de los tres *gunas* (los tres hilos) que trenzan la cuerda del universo (Arnau, 2012: 65).

⁷² No podemos sino recordar, al referirnos a las arañas y los hilos en Occidente y Oriente, las alusiones de Nietzsche a los tejedores de telaraña (Nietzsche, 2002: 54). De hecho, Maillard recuerda a Nietzsche al comentar la araña del hinduismo (Maillard, 2014a: 638). Pero hemos de tener en cuenta que para el filósofo alemán los tejedores de telaraña eran, despectivamente, los metafísicos, mientras que Maillard sí piensa al menos una posibilidad creativa, liberadora, de la araña –aunque, como veremos, hay más de una araña en nuestra autora.

refractarios a las / palabras fáciles / [...] ¿Qué haremos del poema sin metáfora, / del verso despojado de su naturaleza, / de su afición al desvarío y su grandilocuencia? / Hilemos, señores, /es tiempo de relevar /a las Parcas” (Maillard, 2007: 141). Las palabras fáciles que hemos de superar son aquellas palabras que hemos asimilado sin que fueran nuestro símbolo propio, sin comprender y analizar su significado. No se trata sólo de sustituir la discursividad griega por la hinduista, sino sobre todo de vigilar cada palabra para intentar llegar a la “auténtica pregunta filosófica”; no reproducir una discursividad ya dada sino comprenderla, reflexionarla, desautomatizarla y construir a partir de ahí: “es hora de crear nuevos símbolos” (Maillard, 2005b: 107), o lo que es lo mismo, es “tiempo de revelar a las parcas” (Maillard, 2007: 141). La araña es así símbolo de la participación y lucidez en el lenguaje, la responsabilidad del decir y la formación de los símbolos propios. No podemos sino pensar en una similitud entre Kālī y la araña, pues, como apunta Nieto, ambas tienen en común su destrucción creadora (Nieto, 2013: 390). Si atendemos a la descripción y análisis de la diosa que realiza Maillard (2014a: 420), la diosa de innumerables brazos y cara negra se nos asemeja a una araña. También es relevante la apelación al lector, “hilemos, señores” (Maillard, 2007: 141), esto es, no sólo Maillard la tejedora, sino cada uno; y aún más, que el tejido de cada uno se entrecruce con el del otro, constituyendo ese universo simultáneo, ese “entre todos” con el que Maillard concluía su reflexión sobre la conferencia en *Filosofía en los días críticos* (Maillard, 2001b: 110). En definitiva, podemos decir que la metáfora del tejido está relacionada con la atención a la espacialidad y simultaneidad del texto.

La araña es para Maillard símbolo de la razón estética. En “En la traza. Pequeña zoología poemática” Maillard señala tres modos en los que el poeta se relaciona con la realidad –y consecuentemente, tres modos en los que concibe su práctica poética. El segundo de estos modos es el que ella llama de “construcción”, según el cual la realidad no está dada sino que ha de elaborarse (Maillard, 2014b: 21). Maillard relaciona este modelo con el artista burgués, con el antropocentrismo del sujeto de la modernidad (ibid., p. 30). No podemos sino recordar la razón estética: un arte que atiende al ensamblaje, al engarce de los materiales, a la disposición y organización para luego desorganizar y volver a organizar; un arte que se relaciona con la realidad no como recepción sino como artífice de la misma. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre la construcción del artista burgués y la de la razón estética, y es el sujeto. La razón estética no es afianzamiento del sujeto, todo lo contrario, pues éste se concibe como

cuerpo entrecruzado en el mundo. Maillard propugna una estética constructiva no del “hacedor”, no del yo-sujeto, sino del cuerpo, y este cuerpo creador es la araña, que teje como respira:

El universo como tela mejor que como construcción. La madre araña en vez del demiurgo arquitecto. Lo prefiero. Feminizar el tópico: es vez de la producción del demiurgo, la subsistencia del insecto. El demiurgo produce, ofrece y pide cuentas; es la ideología del capitalismo. La araña segrega y reabsorbe; es la economía de subsistencia.

Porque la araña no teje por placer, sino por necesidad (Maillard, 2014b: 31).

El modelo poético de construcción se corporaliza al asignarle la araña, se hace devenir, vida en curso. Por ello se refiere a “subsistencia”, a “necesidad”, que son aspectos de la corporalidad. En *La mujer de pie* la secreción de bilis del hígado o de pensamientos por el cerebro se corresponde con la secreción de tela e hilo del insecto, esto es, procesos físicos, vitales (Maillard, 2015d: 265). La animalización de la metáfora también es importante en tanto que se acentúa una corporalidad exterior y devenir. En este fragmento observamos además otro matiz semántico que amplía la metáfora de la araña, y es la cuestión de la “feminización”.

En 2014 Maillard publica en la editorial Pre-textos *India*, una compilación de todos sus textos sobre el subcontinente. El libro está organizado según el género discursivo de los textos, y en el bloque dedicado al ensayo se establecen tres partes: “El bosque”, “La araña” y “La saliva”. Si nos detenemos en los artículos que componen la sección “La araña”, detectamos que lo forman aquellos escritos sobre India de Maillard relativos a un pensamiento feminista, donde se habla de las diosas hindúes (Maillard, 2014a: 401) o del ecofeminismo de Vandana Shiva (ibid., p. 427). Podríamos asociar la araña de Maillard con el feminismo,⁷³ concretamente con la corriente postestructuralista de los años setenta, esas autoras –también autores–⁷⁴ que hallaron en los conceptos de

⁷³ La teórica Joanna Sabadell, en un artículo dedicado a la obra de Maillard, rastrea en los textos de nuestra autora la subversión de la falocracia y la construcción de otro lenguaje basado en la lógica de simultaneidad (Sabadell, 2011: 206), lo que Nieto llama una lógica de la araña (Nieto, 2013: 3713).

⁷⁴ El compromiso de pensadores postestructuralistas con el feminismo como subversión de la metafísica nos parece indudable, y no sólo en las autoras mujeres, así la crítica al pensamiento dicotómico de Derrida (2007b: 322) o el devenir mujer de Deleuze (1983: 194).

rizoma o devenir la subversión de un patriarcado que identificaron con la discursividad metafísica (Irigaray, 2009: 59). El rizoma se asemeja a la telaraña en tanto construcción múltiple, no lineal, sin dirección, a la manera no sólo del pensamiento de estas autoras y autores sino de su misma puesta en práctica discursiva. La escritura de Cixous podría asociarse a la araña por su devenir y simultaneidad. Si vamos a uno de sus textos más famosos, *La llegada a la escritura*, Cixous se sitúa en un despojamiento del yo que despliega un escribir que es entrecruzamiento: voces múltiples, dobles, que no nos pueden sino evocar al trabajo arácnido de Maillard. Reproducimos así un fragmento del texto donde la filósofa francesa reflexiona sobre esto mismo –y atentos a la mención del tejido y de la trama que aparece:

Entonces cuando lo has perdido todo, no hay más sentido, no hay más signo fijo, no hay más suelo, no hay más pensamiento que resista a otro pensamiento, cuando estás perdida, fuera de ti, y continúas perdiéndote, cuando devienes el movimiento enloquecedor de perderte, entonces es por ahí, desde ahí, donde eres trama despedazada, carne que deja pasar lo extraño, ser sin defensa, sin resistencia, sin barra, sin piel, completamente abismada de otra, es en esos tiempos jadeantes cuando escrituras te atraviesan, eres recorrida por cantos de pureza inusitada, porque no se dirigen a nadie, brotan, surgen, fuera de las gargantas de tus habitantes desconocidas son gritos que la muerte y la vida arrojan al combatirse.

Y ese tejido donde tus dolores se tallan, ese cuerpo sin borde, esa tierra sin fin, asolada, ese espacio devastado, tu temple demolido, sin ejército, sin control, sin murallas (Cixous, 2006: 63).

Como señala Lola Nieto en su artículo “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard” (Nieto, 2013: 373), la araña en nuestra autora es no sólo una imagen poética, una metáfora del funcionamiento de la mente, sino también la práctica de esa escritura rizomática, hipertextual y desdoblada a la que nos referimos en capítulos anteriores. Una escritura que podemos asociar con el feminismo francés de los setenta, esto es, con el postestructuralismo y con lo que en el capítulo anterior llamamos un giro performativo de las artes en el siglo XX. En su artículo Nieto compara la obra de Maillard, en concreto los libros *Husos e Hilos*, con las esculturas de Gego -con las que tendría en común la estructura abierta y descentralizada, la potencialidad y la performatividad (Nieto, 2013: 384). Nieto trae muy adecuadamente a Gego. Podríamos también recordar, en lo que respecta a una práctica artística arácnida, las celosías de

Cristina Iglesias o las esculturas libros-tejidos de Sharon Etgar, pero sobre todo a Louise Bourgeois, conocida por sus enormes esculturas de arañas.⁷⁵

El símbolo de la araña es fundamental en Bourgeois, no sólo como motivo recurrente sino como principio estético: la concepción y práctica del arte como artesanía. Los materiales relacionados con la tapicería y los telares están muy presentes en la obra de la escultora como en *Togheter*. La araña se identifica entonces, más que con una artista, con una artesana; y esto es muy significativo en lo que respecta a una experiencia concreta y física. Recordemos la apelación de Maillard de sustituir al creador arquitecto por la araña constructora, no sólo en *La baba del caracol* sino también en *Contra el arte y otras imposturas* donde apuesta por “elaborar tejidos en vez de arquitecturas” (Maillard, 2009b: 16). Una feminización del tópico decía Maillard (2014b: 31), y una feminización que es corporalización, un arte matérico. Así, la importancia de la vivencia de los materiales a la que nos referimos es resultado de esta concepción arácnida del quehacer artístico. La araña que teje con su saliva es vivencia física de los materiales artísticos. Por otro lado, la artesanía supone una concepción del arte como útil, un arte que sirva para nuestro aquí y ahora, para nuestro estar siendo. Un arte necesario como una “poesía necesaria” (Maillard, 2014b: 110), que no sea ornamento y que podríamos denominar ética en tanto su ser tendido y presente, su intimidad, su vida. Por supuesto, cuando hablamos de utilidad no se trata de una utilidad científicista, sino la utilidad de la vida, de esos bastones que ayudan al hombre en su tránsito, en su vulnerabilidad. Recordemos que Maillard nos decía que la araña tejía por necesidad, por subsistencia (Maillard, 2014b: 31), y de esa utilidad se trata, como útiles son los órganos de nuestro cuerpo que instante a instante desempeñan su trabajo.

La araña en Bourgeois no es sólo símbolo de una práctica artesanal, matérica, vital, sino que también tiene que ver con la utilización de un lenguaje potencial, abierto, múltiple, la capacidad creativa que es destrucción y reconstrucción (Bourgeois, 2001: 84). Pero la araña no tiene un sentido exclusivamente liberador, potencial o vital. Para la escultora franco-americana, es un símbolo con un funcionamiento doble, al igual que lo tiene en Maillard. El 26 de septiembre de 2015 Maillard impartió en el Museo Picasso de Málaga y con motivo de la retrospectiva de Louise Bourgeois que allí se celebraba, un taller de escritura creativa titulado significativamente “Una o muchas arañas” –con

⁷⁵ Una de estas esculturas arácnidas de Bourgeois se puede ver en el exterior del Museo Guggenheim de Bilbao.

una alusión explícita al capítulo de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* “Uno o muchos lobos” (Deleuze y Guattari, 2002: 80). En el taller Maillard reflexionó sobre la araña en Louise Bourgeois como ejemplo de un símbolo que representa lo movedizo, la multiplicidad, el rizoma, y no sólo que lo representa, sino que ella misma, su significado como símbolo, es movedizo, múltiple y rizomático. En dicho taller se nos repartió a los asistentes una selección de textos escritos por Bourgeois traducidos por Maillard – aunque no publicados. En esos textos la araña se revela como una presencia tanto destructora como creadora de la realidad, protectora pero también asfixiante, inteligente a la vez que excesivamente recelosa, amorosa y terrible, y esta multiplicidad nos muestra la complejidad de un símbolo que nos vuelve a evocar a la diosa Kālī. Como apuntaba el título del taller impartido por Maillard, no es una sino muchas, esto es, una potencialidad de la araña que representa esa poética del vacío a la que nos referimos. Esto impide que podamos dar a la araña, a los hilos o al tejido un sentido unívoco, como ya se percatara el crítico Vicente Luis Mora en su análisis de *Hilos* (Mora, 2007); del mismo modo que no podíamos darle un significado inmóvil al concepto de “superficie” ni hablar de una sola casa, aspecto que sin duda encaja con la propia lógica de la araña: la transformación continua de los símbolos. No sólo las habitaciones de la conciencia o los hilos, pues cuando en capítulos anteriores nos detuvimos en algunas imágenes recurrentes de Maillard, como el abismo o la náusea, estos se hacían en ocasiones irreductibles. El abismo era el abismo de Occidente y de Oriente, y la náusea era la náusea sartreana, pero también la epifanía. Estos sentidos múltiples nos retrotraen una vez más al poema “El punto”: el significado dependiente a su posición e instante. Una concepción pragmática del lenguaje y una consideración de la práctica estética como vacío, como potencialidad, como siempre otro –al igual que Derrida relaciona la literatura con el *fármakon* que es a la vez veneno y antídoto (Derrida, 2007b: 140):

El *fármakon* no es ni el remedio, ni el veneno, ni el bien ni el mal, ni el adentro ni el afuera, ni la palabra ni la escritura; el suplemento no es ni un más ni un menos, ni un afuera ni el complemento de un adentro, ni un accidente, ni una ausencia, etc.; el himen no es ni la confusión ni la distinción, ni la identidad ni la diferencia, ni la consumación ni la virginidad, ni el velo ni el desvelamiento, ni el adentro ni el afuera, etc.; el *grama* no es ni un significante ni un significado, ni un signo ni una cosa, ni una presencia ni una ausencia, ni una posición ni una negación, etc.; el espaciamento, no es ni el espacio ni el tiempo; la merma, no es ni la integridad (mermada) de un comienzo o de una

cortadura simple ni la simple secundariedad. Ni/ni, es a la vez o bien o bien; la marca también es el límite marginal, la mancha, etc.). De hecho, es contra la reapropiación incesante de este trabajo (Derrida, 2014: 63).

La araña es liberación, la razón estética, pero también opresión, las inercias de la conciencia; y no hay contradicción en ello. De hecho, consideramos que este sentido múltiple es precisamente lo que representa la araña: la maleabilidad de la propia mente, el movimiento mismo de producción, el movimiento del movimiento. La araña es la producción de la multiplicidad haciendo de sí misma más de una –como más de un lobo o más de una casa. La araña es la mente. En momentos anteriores nos referimos al principio de dinamicidad referido al lenguaje y al mundo, y ese principio de dinamicidad también concierne a la mente/araña. La araña/mente es la que produce la dinamicidad; la segregadora, productora y organizadora de imágenes, de las casas y de las habitaciones de la conciencia. Pero cuando intentamos ver qué es la mente, cuando tomamos la palabra y la interrogamos, se abre ese abismo al que nos referimos en capítulos anteriores. Se trata de la paradoja de la representatividad que es la paradoja del observador en la que desemboca la indagación en la conciencia de Maillard, cuando el observador observándose pero ¿quién observa?, o lo que es lo mismo, quién teje el símbolo de la araña.

Donde las metáforas del tejido tienen especial importancia y son centrales en la obra de Maillard es, como anuncia su título, en *Husos* y en *Hilos*, libros donde encontramos esta concepción de la araña como mente, el vacío desde donde todos los cambios se organizan. Tal y como vamos a seguir encontrándolo en los títulos publicados posteriormente, los hilos representan (de manera general, pues la definición también es movediza aquí) las imágenes, las percepciones, los estímulos y asociaciones; mientras que los husos son los estados y estancias emocionales desde los que vamos tejiendo y agrupando cada hilo, lo cual nos retrotrae a las habitaciones de la conciencia a las que nos hemos referido. De este modo, y como leemos en *Husos*, hay un huso del sosiego (Maillard, 2006: 54), de la alegría (ibid., p. 94), del tedio (ibid., p. 30), del cansancio (ibid., p. 36) o de la razón (ibid., p. 19). Pero también hay, llevándonos al límite de la representación que es vértigo del sentido, un huso de la propia observación de los husos, un huso de la metadiscursividad, del observador (ibid., p. 27). Maillard describe la mente como un paso, un salto continuo de un huso a otro. El poema que comentamos “Siempre están los hilos” es un ejemplo de estos saltos: del huso de la

conciencia al huso del lenguaje y al huso de la vida en superficie, atravesando las distintas estancias a través del signo de puntuación de la raya, en una concepción espacial de texto y mente. El continuo movimiento de los husos, como el paso por las habitaciones de la conciencia, es el principio de dinamicidad, el devenir del sujeto, no el ser sino los procesos, y por ello se describe la conciencia en *La herida en la lengua* como un goteo incesante (Maillard, 2015c: 61).

La cuestión es la posición de la propia mente/araña en este goteo, en este segregar y mover los hilos, en este paso de una habitación a otra. Y la posición de ésta es la de ser no más que una gota más dentro del goteo incesante (ibid.). La mente/araña, la tejedora de símbolos, es sólo un símbolo más, un hilo más del tejido. La coherencia extrema de la teoría del conocimiento de Maillard nos lleva al límite, a la *mise en abyme*, a la tensión y borde de la representatividad, como ya apreciamos en nuestro comentario del poema de “Siempre están los hilos” (Maillard, 2007: 107) así como en otros poemas del mismo libro: “La mente acusa sentimientos: / segrega. Hila. La mente, no. No hay. / Sólo hay hilo. Saliva” (Maillard, 2007: 15).

Leemos por tanto que “Siempre están los hilos” y que “Sólo hay hilo”, esto es, que “siempre” y “sólo” el lenguaje, la representación, sin original, ese límite. En el artículo “En la traza. Pequeña zoología poemática”, tras referirse al modelo constructivo de la araña, Maillard concluye: “Sí, la araña, la tejedora, es, al fin y al cabo, una metáfora adecuada. El fin es exterior y propio al mismo tiempo. Nosotros somos la presa y también somos la araña, la tela y el acto de tejer” (Maillard, 2014b: 32). Esto es, una identificación de los roles, una convergencia de esa multiplicidad, que descubre Maillard en su teoría del conocimiento, constatando un límite, un vértigo, que aparece no sólo en el lenguaje sino también en la mente –la cual es también, como hemos visto, lenguaje.

5. El mundo está en mí

Antes de *Husos e Hilos*, en *Lógica borrosa*, en el poema “Sin embargo” (poema en el que ya nos detuvimos, aunque sólo en sus primeras líneas), Maillard había esbozado algunas de las ideas fundamentales de su teoría del conocimiento, y aunque no aparezcan los hilos ni los tejidos, sí están en cambio el principio de dinamicidad de la mente, el movimiento de los significantes y la mención a las habitaciones de la

conciencia. Además el poema anuncia algunos de los rasgos más característicos del lenguaje poético de madurez de Maillard, como son la verticalidad, las repeticiones y la explotación del eje paradigmático que funcionan al servicio de su indagación en la mente que es indagación en el lenguaje.

Sin embargo,
sin embargo,
sin embargo... No me
fío de mí. Nada es
permanente. Menos
lo es la palabra. Esto
tampoco,
esto tampoco,
esto tampoco.
No me fío,
no te fíes de quien
dice, de quien
habla, de lo que se
dice, de lo que dices,
de lo que digo,
no me fíes,
no te fío.
La lucidez es una chispa, un
estado de conciencia
en las multiplicadas estancias
de la conciencia o que hacen
conciencia, las estancias
que se alargan, se prolongan, se
continúan, y así
se le llama conciencia
a aquella continuidad.
No me fío, no te
fíes de las estancias,
se estrechan,
se acortan,
se invaden,

desaparecen,
la lucidez es un instante
entre estancias,
ventanas en la mónada que
si permanece bajo
la luz del foco se hace estancia,
también ella, y sufre
las mismas convulsiones.
Sin embargo,
sin embargo,
sin embargo... lo que intuyo ahora
se borrará mañana,
luego,
ahora,
apenas se haga pensamiento,
conciencia: estancia. Atrapamos
la sensación que invade las entrañas,
muy abajo,
muy adentro,
muy homogénea, la atrapamos
y la hacemos eso: "sensación",
la nombramos,
la describimos... la perdemos. Ya
no es ella, ya no es eso, ya no es.
Aún está allí pero
no es lo que digo,
lo es apenas,
no es lo que oís,
no es eso, no
os fiéis,
no me fiés,
no te fío.

De nuevo cae la tarde,
mengua la luz.
Los colores del otoño vienen del oeste,
decía aquel poeta chino.

El mundo está en mí.
No me apartaré.
Acojo todos los colores, el
estío dentro de mi otoño,
porque sé que no
hay fin, que no habrá término.
Todo comienza y termina en mí.
Yo soy el infinito proyecto de mí misma
por encima de mí
me sobrevuelo (Maillard, 2002a: 33-35).

El poema muestra el principio de dinamicidad de la mente, ese fluir de la conciencia que quiso captar la novela de principios del siglo XX. Recordemos a Virginia Woolf, su intento de plasmar la mente humana, la realidad de la experiencia de la existencia, la cual se caracteriza por su movimiento, por su salto, por su desplazamiento a través de asociaciones no lineales ni regulares sino imprevisibles. Esto da lugar a una escritura que es una propuesta subversiva con respecto a la narrativa tradicional pero, aún más, con respecto a la organización tradicional de la vida burguesa. En la propuesta estética que Woolf realiza en “La narrativa moderna” menciona los átomos que conforman una existencia dúctil, movediza, lo cual nos recuerda a los *dharma* del budismo que aparecen en "Sin embargo" y en otros textos de Maillard:

Examinemos por un instante una mente corriente en un día corriente. La mente recibe un sinfín de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con afilado acero. Llegan de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos; al caer, al tomar forma como la vida del lunes o el martes, el acento recae de modo distinto que antaño; el momento de importancia no venía aquí sino allí; de manera que si un escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera escribir lo que quisiera, no lo que debiera, si pudiera basar su obra en su propia sensibilidad y no en convenciones, no habría entonces trama, ni humor, ni tragedia, ni componente romántico ni catástrofe al estilo establecido, y quizá ni un solo botón cosido como lo harían los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso (Woolf, 2013: 64).

El ensayo de Virginia Woolf apunta no a un problema literario sino vital que es el problema del tiempo, del cual es consciente Maillard, así el viaje por la memoria que es *Bélgica*, porque, como expresa en *La mujer de pie*, “El principal problema del pensamiento occidental ha sido el tiempo. [...] El tiempo puede dividirse en instantes, pero que éstos correspondan a medida es una mera ilusión que se sostiene en la idea del ser” (Maillard, 2015d: 274). La escritura de Maillard se esfuerza en oponerse a la temporalidad sucesiva, generando una organización espacial que une entre sí todos sus libros como complejidad de instante que es la vida siendo, el cuerpo en el presente reactualizando todo lo vivido.

Destacamos de “Sin embargo” el uso de términos y construcciones corporales que remiten a ese lenguaje impreciso, físico y por tanto potencial, ético, al que nos referimos. Una cartografía movediza con el “abajo”, el “dentro”, los pronombres y la ambigüedad semántica que son el movimiento por entre la estancias que “se estrechan, / se acortan, / se invaden”. El poema despliega una serie de negaciones que suponen un punto de fuga, a semejanza de los poemas de Gertrude Stein, “actuar de manera que un centro no tenga sentido” (Stein, 2014: 93). En el texto la reiterada partícula adversativa “sin embargo” no conecta dos oraciones, pues sólo aparece junto al segundo miembro de la oración compuesta. De este modo “Sin embargo” remite, en su ausencia de primera oración, a cualquier cosa, a todo. Al eliminar el primer miembro de la coordinada adversativa, la ausencia sintáctica genera una indeterminación que incluye cualquier cosa, un vacío fértil, de modo que a lo que estamos diciendo “sin embargo” es precisamente a ese vacío. “Sin embargo” es el vacío, diciéndonos que todo es vacío incluido el vacío, como concluye el budismo de la Vía Media de Nāgārjuna: que *samsāra* y *nirvāna* son lo mismo, que todo y nada son “sin embargo” (Maillard, 2001b: 104), o que la araña es también hilo.

El budismo, en concreto el budismo *mahāyāna* –relacionado con el *zen* al que ya aludimos–, está muy presente en Maillard. No sólo le dedica numerosos ensayos, como podemos ver desde *La razón estética* (1998: 218) a su recopilación *India* (2014a: 327, 450, 627, 642, 715 y 763), sino que lo encontramos en su propio pensamiento: su concepción de la teoría del conocimiento como práctica lingüística, de la cual “Sin embargo” es un ejemplo. En *Fundamentos de la Vía Media* Nāgārjuna niega uno a uno los principios del pensamiento que nosotros, occidentales, podríamos identificar como claves de la metafísica, así la causalidad o la temporalidad fueron rebajadas a nada, pero también fueron demolidos lo que nosotros occidentales consideraríamos principios

antimetafísicos, como la simultaneidad o el mismo vacío. En definitiva, todas las ideas fueron negadas en un asedio lógico implacable. Por tanto, dada la presencia de este filósofo en nuestra autora, consideramos que el cuestionamiento minucioso es una lección que aprende no sólo del postestructuralismo sino también de Nāgārjuna –de hecho, las referencias a éste aparecen en sus textos antes que las de Deleuze o Derrida (Maillard, 1990:135).⁷⁶ Transcribimos un fragmento de los *Fundamentos de la Vía Media* como ejemplo de esta operación de desmonte de todo pensamiento, estas negaciones implacables:

[1] [Respecto al movimiento podemos decir que] lo que ya ha ido no está yendo. Y que lo que todavía no ha ido tampoco está yendo. Pero al margen de lo que ha ido y de lo que no ha ido no es posible concebir un “yendo”.

[2] Allí donde hay movimiento está el “ir”, es decir, es algo que está yendo hay movimiento, pero ni lo que ya ha ido ni lo que todavía no ha ido tiene movimiento, de ahí que [se piense que] el “ir” sólo existe en lo que está yendo.

[3] ¿Cómo concebir el movimiento de lo que va si de ninguna forma nos lo podemos imaginar sin movimiento? [4] [Sin embargo] Aquel que dice que lo que está “yendo” tiene movimiento [tiene “ir”] cae en contradicción, pues el “yendo” existiría sin el “ir” (Nāgārjuna, 2003: 61).

Observamos en el fragmento de Nāgārjuna esas negaciones y alertas sucesivos que también encontramos en nuestra autora. Regresando al poema de “Sin embargo”, se lleva a cabo una serie de negaciones que es despojamiento –negaciones por otro lado semánticamente indeterminadas –“esto tampoco”– que en su no conclusión incluye al propio vacío. A este respecto, la interpretación que podemos realizar de la construcción sintáctica es muy significativa: el demostrativo “esto” implica una convivencia espacial, una simultaneidad, pues aquello que el poema rechaza es aquello que se ha percibido sensorialmente, un aquí físico. Por otro lado, la ausencia de la referencia concreta en el pronombre amplía la negación a todos los cuerpos. Y lo que es “tampoco”, como lo que

⁷⁶ Sobre esta influencia ya han alertado y analizado los investigadores que nos preceden, desde Tort (2012: 387) a Nieto (2012a: 393), pero en especial el estudio que Nuño Aguirre de Cárcer dedica a la presencia de diversas tradiciones y pensamientos de la India en Maillard (Aguirre de Cárcer, 2013: 24). En nuestro caso, nos limitamos únicamente a comentar el aspecto que ahora mismo, en relación con lo que estamos desarrollando en nuestro trabajo, es pertinente, y remitimos a dichos estudios para el que quiera profundizar en otros aspectos de tan importante relación.

es “sin embargo”, es todo aquello que percibimos y pensamos, tanto *samsāra* como *nirvāna*.⁷⁷ Maillard lleva a cabo, como Nāgārjuna, una desposesión y negación progresiva a partir de un lenguaje pronominal y repetitivo, con periodos sintácticos incompletos que no nos puede sino evocar a la diseminación derridiana. Desposesión del lenguaje que es desposesión progresiva de la mente para intentar llegar al lugar cero: el lugar de la araña donde la construcción se erige.

El filósofo y ensayista Juan Arnau, conocedor tanto del pensamiento occidental como de la India, en su ensayo sobre Nāgārjuna plantea la similitud entre el postestructuralismo y el budismo (Arnau, 2009), enlace que también recoge Maillard.⁷⁸ Pero lo que queremos destacar ahora es aquello que señala Arnau relativo a un arte del texto que comparte Nāgārjuna con los pensadores del giro lingüístico. Arnau, tras describir el método de la Vía Media, esa minuciosa y podríamos decir incluso delicada demolición del pensamiento, afirma que:

Lo que queda tras esta práctica es un arte del texto. Por eso decíamos que uno de los principales elementos que fraguaron el éxito de la palabra *sunyata* en la discusión filosófica del budismo fue la destreza textual: un sánscrito gramaticalmente impecable y una extraordinaria capacidad de persuasión y versificación [...].

Lo que he intentado decir aquí tiene mucho que ver con el giro experimentado en una de las corrientes filosóficas de la llamada filosofía "continental" (la tradición Husserl-Heidegger-Derrida). La praxis filosófica se convierte en un arte del texto. Heidegger recurre a los poetas para escribir "poesía" filosófica, la filosofía francesa a

⁷⁷ Hemos de destacar que, en medio de este movimiento de negaciones, Maillard afirma, como en el poema “Siempre están los hilos” (Maillard, 2007: 107), como en “No existe el infinito” (Maillard, 2004: 53) y en general en todo *Matar a Platón* (2004), el valor únicamente de los instantes, que aquí llama destellos, chispas, lo cual se corresponde con los *dharmas* del budismo antiguo. Como ella misma expone en diversos ensayos que nos evidencian que las chispas a las que refiere en su poema de *Lógica borrosa* son las del budismo primitivo, así leemos en *La mujer de pie*:

El budismo primitivo definía al individuo como una corriente de partículas psicofísicas irreductibles (*dharmas*) que se suceden ininterrumpidamente, originándose unas a partir de las otras en mutua dependencia. En el universo budista no hay cosas, no hay entes, sólo *dharmas*, chispas en perpetua producción y desaparición. La rápida sucesión en cadena de estas partículas produce la impresión de una continuidad que induce a suponer falsamente la existencia de una identidad, de la misma manera que la proyección de una secuencia de fotogramas en una pantalla genera la ilusión de un personaje en movimiento (Maillard, 2015d: 188).

Además de la similitud de estas chispas con las del poema “Sin embargo” (2002a: 33), es importante la referencia en este fragmento al cine.

⁷⁸ De la unión entre postestructuralismo e India en Maillard alertan en sus trabajos Tort (2012: 379) y Nieto (2012b: 391).

Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé; confirmando al Nietzsche oracular que anticipó el advenimiento de los "filósofos artistas" (Arnau, 2005:99).

Es exactamente lo que podemos decir de Maillard, como vimos en el anterior apartado del presente capítulo y como observamos en el movimiento lingüístico de "Sin embargo": su praxis filosófica, su teoría del conocimiento, se convierte en un arte del texto. Tal vez podamos pensar que la práctica textual de Nāgārjuna, como a veces también se cree de los postestructuralistas, desemboca en un nihilismo absoluto. Sin embargo, es todo lo contrario: su lógica minuciosa es un cuidado del lenguaje. Creemos por tanto que no sólo no hay nihilismo, sino que estamos ante una ética del lenguaje que se manifiesta en su lucidez y vigilancia, en su responsabilidad ante las palabras. Decir que todo es metáfora, lenguaje, no significa una negación del mundo sino otra actitud ante éste, haciéndonos responsables, implicándonos en las palabras. Porque el lenguaje es un instrumento útil, un método de conocimiento, así lo entendió también el budismo (Arnau, 2005: 118). El error está en olvidar esta condición de instrumento constituyéndolo en verdad.

La práctica textual de estos autores es responsabilidad del lenguaje, responsabilidad ante el otro al que se habla. El vacío que abre la práctica textual de Nāgārjuna, Derrida o el "Sin embargo" de Maillard es un espacio que se tiende al otro. Como leemos en un poema de *La herida en la lengua*: "Oídme. Soy de aquellas / que vagan en los límites. / Quien me escuche sin ansia entenderá. / No somos libres de enseñarle / a nadie / lo que importa." (Maillard, 2015c: 79).⁷⁹ El espacio en blanco que hemos dejado en nuestra cita no es ni mucho menos un error. El uso de los espacios en blanco es un recurso habitual en nuestra autora que se corresponde con esa costumbre de los escribas que recuerda Confucio (2011: 135)⁸⁰: la humildad de la palabra desconocida como el dios desconocido (Maillard, 2011: 235), el vértigo de Hadewijch (Maillard, 2015c: 85). El espacio en blanco es un lenguaje que en su decir incorpora al otro, por ello se produce tras la llamada de Maillard, tras su "Oídme", abriendo la escucha, ofreciendo el hueco para el encuentro, dando lugar a que los otros se aproximen, vuelvan su rostro, frente a ti, el "decir", el contacto.

⁷⁹ Fragmento con doble en prosa en *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 28).

⁸⁰ 2011 es el año de la edición en español que hemos utilizado de las *Analectas* de Confucio.

En estos versos de *La herida en la lengua*, “Oídme”, reaparece el sintagma “lo que importa” que vuelve a evidenciar su no nihilismo, la responsabilidad con la que concibe su trabajo textual. Y lo que importa es decir “Oídme”, lo que importa es el “Decir” (Lévinas, 2000: 40). En el subcapítulo de *La mujer de pie* “El espesor de la ceguera” nuestra autora expresa la imposibilidad de que el lenguaje sea conocimiento a la vez que la imposibilidad de que algo no sea lenguaje (Maillard, 2015d: 147). Maillard pide entonces perdón por todo lo que ha hablado, y pasa entonces a referir nuevamente a “lo que importa”: “Importa tener claro en qué lado se está en cada instante. E importa saber que siempre que uno hable, cualquiera que sea el tema del que trate, que no se engañe: estará aquí, siempre estará / aquí” (ibid.). Esto es, el problema no es hablar, no se puede no hablar, como supiera Beckett,⁸¹ es imposible no hablar, es imposible que no haya lenguaje, sino que el problema, la violencia, es hacerlo olvidando el lugar desde donde se está, el “aquí”. Volvemos a encontrar la referencia a “aquí” que es el cuerpo, el estar siendo, ese presente. Por tanto, como vimos al referirnos a las marcas del texto, la violencia no es el lenguaje, sino borrar el lugar desde donde se habla. Tras lo cual, enlazando la crítica lingüística con su teoría del conocimiento, Maillard señala la necesidad de la indagación en la mente: “ocupémonos de la mente” (Maillard, 2015d: 149). Ocuparse no para dominarla sino para asistir al movimiento y revelar ese lugar vulnerable, ese aquí, ese límite desde el que se habla. La teoría del conocimiento es la evidencia de las marcas del texto, es el trabajo textual necesario para mostrar el “aquí” del poema de *Hilos* (Maillard, 2006: 51).

Volvamos a “Sin embargo” donde años antes de *La mujer de pie* Maillard ya se ocupó de la mente. Finalmente, tras toda la negación y desplazamiento, esa cartografía inapresable, nuestra autora llega al lugar de la araña: “Todo comienza y termina en mí. / Yo soy el infinito proyecto de mí misma” (2002a: 33-35). Se detiene el movimiento y termina el poema con una escena de contemplación que parece captar la plenitud a la que aspira el budismo zen (ibid.). Aguirre de Cárcer centra su tesis doctoral sobre Maillard en la obtención y aprendizaje del observador, hipótesis que podemos ver confirmada en poemas como éste. Pero nuestra perspectiva es que esta contemplación va a desembocar en un límite, esos límites por los que vagaba Maillard en el poema

⁸¹ Samuel Beckett lleva a cabo en su escritura un proceso de despojamiento del sujeto tras el que finalmente sólo queda un lenguaje reiterado, entrecortado, circular y descentrado pero irrefrenable, como mostró en su novela *El innombrable* o en su pieza teatral *No-Yo*.

“Oídme” y que estimamos son el fundamento de su ética de la diferencia. Consideramos por tanto que la finalidad de su teoría del conocimiento no es la contemplación en sí misma sino la relación con los otros, un compromiso político y social que comienza con la propia responsabilidad de sí. De este modo, en lo relativo a este final de poema, a pesar de este estado contemplativo final, hemos de prestar atención a dos aspectos. En primer lugar el límite: “El mundo está en mí” (ibid.). En segundo, el desdoblamiento: “por encima de mí / me sobrevuelo” (ibid.). Lo que subyace en estas líneas es la paradoja del observador, el lenguaje como doble que es también la mente como doble, que “nosotros somos la presa y también somos la araña, la tela y el acto de tejer”, ese vértigo. El mundo está en mí implica la imposibilidad de separarnos de nosotros mismos, y esto, que podemos reconocer como el punto de partida de la teoría del conocimiento de nuestra autora –recordemos: “todos miran hacia arriba, pero ninguno de ellos hace otra cosa que señalarse a sí mismo” (Maillard, 2011a: 133)– va a ser también su punto de llegada, la paradoja del observador, y en esta imposibilidad de separarse de sí se produce el encuentro con el otro irreductible que empieza con nuestra propia irreductibilidad.

“El mundo está en mí” nos retorna al concepto de resonancia a la vez que nos evoca la afirmación de Wittgenstein de que “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2006: 106). Las palabras del *Tractatus* seguramente las tiene presente nuestra autora no sólo en “Sin embargo”, también en *Contra el arte y otras imposturas* cuando declara que “Los límites de la metafísica son, evidentemente, límites lingüísticos. Y puesto que lo que puede pensarse ha de poder decirse, los límites del lenguaje, mal que nos pese, son los límites del pensar” (Maillard, 2009b: 293). Con su sentencia Wittgenstein –igualmente Maillard– manifiesta la imposibilidad de una realidad objetiva. También la incapacidad de percibir más allá de los propios conocimientos y de las propias condiciones físicas. Como ya anunciara en el prólogo del *Tractatus logico-philosophicus*, “Posiblemente sólo entienda este libro quien ya haya pensado alguna vez por sí mismo los pensamientos que en él se expresan o pensamientos parecidos” (Wittgenstein, 2006: 44).

El *Tractatus* fue escrito como una crítica radical a la metafísica, insertándose dentro de la filosofía del lenguaje de principios del siglo XX a la que nos referimos en el primer capítulo de nuestro trabajo. El filósofo de la alegoría de *Bélgica* es un filósofo wittgensteiniano en tanto que detecta los límites del conocimiento en las construcciones lingüísticas (Maillard, 2011a: 125). De este modo, Wittgenstein redujo el mundo a

lenguaje y toda la metafísica a problema lingüístico –recordemos esa cita que ya transcribimos: “los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje hace fiesta” (Wittgenstein, 1988: 93). La limitación perceptiva del lenguaje es la del sujeto atado a ese lenguaje, al igual que lo que vemos está atado a nuestra capacidad anatómica de visión:

Si yo escribiera un libro «El mundo tal como lo encontré», debería informar en él también sobre mi cuerpo y decir qué miembros obedecen a mi voluntad y cuáles no, etc.; ciertamente esto es un método para aislar el sujeto o, más bien, para mostrar que en un sentido relevante no hay sujeto [...]. El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo. ¿Dónde descubrir en el mundo un sujeto metafísico? [...] Esto guarda relación con el hecho de que ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco a priori. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera (Wittgenstein, 2010: 109).

El fragmento de Wittgenstein es sin duda fundamental en lo que respecta a la invalidación de la razón objetiva y su concepción del sujeto no como entidad sino como punto de vista –el sujeto como ventana desde la cual mirar el mundo. Las ventanas son un símbolo recurrente en la obra de Maillard y remiten a esta consideración del mundo no como realidad objetiva sino el lugar desde donde percibimos. Recordemos por ejemplo la ventana a la que se acerca “la mujer de pie” (Maillard, 2015d: 142) o esas “ventanas que son la misma ventana” de *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 163). También la frecuente cita de Maillard de las palabras del mismo Wittgenstein que nos recuerdan al cuadro de Magritte *La condición humana*: “Creemos ver el mundo, pero lo que vemos no es sino el marco de la ventana por la que lo miramos” (Wittgenstein cit. por Maillard, 2014a: 763).

Este sujeto que es punto de vista, lugar de construcción, ventana, es el sujeto-araña de Chantal Maillard caracterizado por su potencialidad, asociado a esta fertilidad del vacío a la que nos referimos, porque, como dice Wittgenstein “Todo lo que vemos podría ser también de otra manera” (Wittgenstein, 2010: 109), esto es, la “ley de la posibilidad”, la provisionalidad de nuestros juicios y de nuestra visión del mundo (Maillard, 1998: 71), ese “tal vez / o tal vez no” de *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 127). En lo que respecta a la percepción relativa al punto de vista adoptado,

podemos pensar en la psicología de la Gestalt que influyó en la primera Maillard.⁸² La idea básica de esta escuela es la construcción del mundo acorde a la posición perceptiva adoptada. El ejemplo que siempre se pone al respecto es el del dibujo doble: la joven/anciana o el pato/conejo en función de que centremos la vista en un punto u otro de la imagen –y a estos ejemplos para ilustrar la importancia del punto de vista se refirió Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, 1988: 271) y Arnau al hablar del budismo (Arnau, 2005: 179).

Sin embargo, como se trasluce del fragmento de Wittgenstein, no sólo posibilidad: el sujeto araña es también “un límite”, porque nuestras capacidades perceptivas están determinadas por nuestras condiciones físicas. Por ello en *Contra el arte y otras imposturas* Maillard expresa “que nadie puede saltar sobre su propia sombra” (Maillard, 2009b: 177). También en *La mujer de pie*, en el subcapítulo “El espesor de la ceguera” que recién comentábamos, nuestra autora vuelve a usar la misma imagen: “dado que nos es tan imposible salir de la propia mente como saltar sobre la propia sombra, con ojos de sombra que contemplasen la sombra asistamos a los vaivenes de las formas sin pretender apresarlas” (Maillard, 2015d: 149). Esta limitación va a generar la paradoja, la *mise en abyme* del observador observándose, esa conciencia que en el goteo de la conciencia es una gota más (Maillard, 2015c: 61); la mente/araña como un hilo dentro de esa maraña que ella misma ordena (Maillard, 2009: 15). Pero no hemos de creer que estos límites tienen una causa metafísica, todo lo contrario. Como diría Maillard, “no hay nada trascendente en ello” (Maillard, 2014b: 57), pues son los límites del propio cuerpo, razón por la cual Wittgenstein nos dice que “Si yo escribiera un libro *El mundo tal como lo encontré*, debería informar en él también sobre mi cuerpo”. Esto nos recuerda en primer lugar ese pensamiento del cuerpo al que nos referimos y que responde no sólo a la reivindicación de éste por encima del alma sino la constatación de que sólo existe un pensamiento corporalizado. No podemos sino volver a las palabras de Demócrito que reproducíamos al principio de nuestro trabajo y que adquieren ahora un nuevo sentido: “Nosotros en realidad no conocemos nada verdadero, sino los cambios que se producen según la disposición del cuerpo” (Demócrito cit. por Bernabé, 2010: 285). Esto es, que lo único que podemos percibir es lo que nuestras capacidades

⁸² Habría que recordar a este respecto, dato poco conocido, que aunque se doctoró en filosofía, Maillard había realizado la carrera de psicología –no olvidar tampoco que la teoría de la Gestalt está relacionada con la fenomenología de Husserl.

sensoriales nos permiten, lo cual por otro lado nos retrotrae a la tradición empírica inglesa –Hume es un referente en Maillard, como podemos ver en sus ensayos y cuadernos, donde es habitual que aparezca citado o nombrado (Maillard, 2015d: 87).

Si “El mundo está en mí” (Maillard, 2002a: 35) cabe plantearse si es posible la responsabilidad, si puedo dirigir al mí o si éste siempre incontroladamente va a antecederme. He aquí el vértigo, la paradoja, a la que se enfrenta Maillard en su teoría del conocimiento. Las reflexiones de Wittgenstein no pueden sino llevar a que “el sujeto no pertenece al mundo sino que es un límite del mundo”, y esta no pertenencia al mundo implica la imposibilidad de percibirnos a nosotros mismos, de la misma manera que es imposible que el ojo vea al ojo. En palabras de Michaux:

Al igual como el estómago no se digiere a sí mismo, porque es importante que no se digiera, el espíritu también está hecho de tal modo que no es capaz de percibirse a sí mismo, de captar directamente, constantemente, su mecanismo y su acción, pues tiene otras cosas que percibir (Michaux, 2000c:13).

Michaux, al igual que Maillard, y como ella misma señala en los textos que dedica a éste, también emprendió un viaje interior a la conciencia (Maillard, 2014a: 359). La obsesión de Michaux por liberar al movimiento tenía que pasar por comprender el engranaje de la mente, por desautomatizar la conciencia, lo cual a su vez requería un conocimiento de su funcionamiento. Hemos mencionado a Michaux, a Wittgenstein, pero también a Patañjali. El autor de los *Yoga Sūtras* afirma que “La consciencia no puede abarcar al que ve y a sí misma al mismo tiempo” (Patañjali, 2006: 373) –de la misma forma que la araña es, además de araña, indisociablemente, hilo y saliva. Esta idea, este borde, esta incapacidad para captarse a sí misma, semejante a la imposibilidad de la cámara cinematográfica de grabarse sí misma o del ojo de verse, es recogida en los diarios de Maillard y aún antes en *Matar a Platón*.⁸³

Matar a Platón es una reflexión sobre los límites de la representatividad (Trueba, 2007b: 121).⁸⁴ Maillard intenta, como vimos, narrar el acontecimiento, esa vivencia

⁸³ En su artículo sobre las relaciones entre Tarkovski y Maillard, Lola Nieto expondría primeramente que Maillard se aproxima al discurso cinematográfico ya que el observador poseería el mismo funcionamiento que el dispositivo filmico (Nieto, 2011b: 117).

⁸⁴ El artículo de Virginia Trueba titulado “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michel Haneke” es un análisis del poemario *Matar a Platón* atendiendo a su reflexión sobre la naturaleza de la ficción y

simultánea, ese instante en el que “toda palabra forma parte del mismo texto” (Maillard, 2004: 53). Sin embargo, se va a encontrar con el escollo de cómo poder narrar la simultaneidad si el mundo siempre es visto desde un determinado punto de vista, si sólo se puede recoger una posición de la escena siendo además incapaz de incluirse a sí misma y susceptible de ser asimilada y atrapada por otro punto de vista exterior. En el poema 21, donde se reflexiona sobre el instante, el acontecimiento, donde se nos dice “No existe el infinito, pero sí el instante”, en la nota a pie de página, desde el margen, como cuestionamiento, se inquiriere: “Sí, ¿pero a los ojos de quién acontece el acontecimiento?” (ibid.).⁸⁵ No existe acontecimiento absoluto de la misma manera que no existe realidad única, sólo alguien desde donde hay acontecimiento, una araña que teje los hilos. La variación morfológica acontece-acontecimiento es muy significativa, ya que nos indica que el acontecimiento no es un absoluto sino también un punto de vista, un “acontece” desde alguien. La multiplicidad siempre es una multiplicidad relativa, tal y como sucede en el poema 14 de *Matar a Platón* donde el acontecimiento es continuamente desplazado y ampliado según quien esté percibiendo:

Ellos miran un punto, un cerco o un alud,
algo que ha sucedido, un algo que se ensancha,
les llama, les succiona, se adentran en el cerco
y suceden en él al tiempo que les miro,
ellos suceden dentro del punto que se ensancha,
me cerca, me succiona, y es otra la mirada
que nos observa a todos y escribe lo que usted
acaba de mirar (Maillard, 2004: 39).

El poema de Maillard capta la variabilidad de la realidad en función del punto de vista, donde el sujeto puede inmediatamente ser convertido en objeto. Porque de la misma forma que “El mundo está en mí”, también hay un mundo del otro, un mundo que está en el otro. Otra cuestión que subyace en esta problemática es aquello que señala Wittgenstein: que el sujeto no pertenece al mundo, esto es, que el sujeto no forma

nuestra relación ética con la misma. Trueba constató la limitación perceptiva de la representación, una limitación análoga a nuestra incapacidad de captar y ser en lugar del otro (Trueba, 2007b: 132). Reparemos también en la comparación con el cineasta francés: nuevamente los puntos en común de Maillard con el discurso cinematográfico.

⁸⁵ Texto en el que ya nos detuvimos en el capítulo “El afuera”.

parte del acontecimiento, de la misma forma que la cámara de cine no puede grabarse a sí misma, tal y como sugiere Maillard en su poema: aquellos que miran sólo forman parte del acontecimiento cuando son mirados por otros. Desde *La razón estética* Maillard se enfrenta a la imposibilidad de percibirse a sí misma como el impedimento sensorial de percibir nuestro cuerpo como totalidad sin que se abra el desdoblamiento de la representación (Maillard, 1998: 182), sin hacer de la araña tejido, de la mente hilo, como leemos en *Bélgica* cuando nuestra autora intenta “que la sonrisa no se diluya cuando entro en el ascensor, a fin de descubrirla en el espejo [...] y ver como el observador asoma, aterrado, en esos ojos que ahora son los suyos” (Maillard, 2011a: 129). La incapacidad de percibir la unidad del cuerpo, de vernos a la manera en la que los otros nos ven, refuta el solipsismo y nos deja al amparo del otro: desconocidos de nosotros y expuestos, en nuestro desconocimiento, a aquel frente al cual –y precisamente “cual” (Maillard, 2007: 147). Como indica Jean-Luc Nancy: “Los cuerpos son primeramente y siempre otros –al igual que los otros son primeramente y siempre cuerpos. Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo *ahí mismo* donde *corpus ego* es una certidumbre sin reservas” (Nancy, 2010: 25). La indagación en la mente desemboca en la vivencia de la alteridad del propio cuerpo haciéndonos otros, constituyéndonos otros, en ese límite de percibirse a uno mismo que es el primer paso hacia una alteridad de la diferencia que empieza con la incertidumbre y límite de sí.⁸⁶

La teoría del conocimiento abre así en una paradoja, en un borde, en un ser otro que abisma al yo, pero en cuyo abismo está la posibilidad del encuentro. El problema es, de nuevo, la dificultad de mantenerse ahí. Para ello, para poder ser cuerpo sin ser devuelto a la lógica de la representación, Maillard utiliza la escritura que es escribir, su “sólo mientras se escribe” (Maillard, 2007: 45). Las alusiones al propio método y a su importancia como tal son reiteradas en sus cuadernos; así en *Bélgica* se refiere a su valor para “establecer un método para aprehender el destello” (Maillard, 2011b: 29). El escribir como método de distanciamiento para la teoría del conocimiento. También

⁸⁶ El descubrimiento de la incapacidad de captar el propio cuerpo como totalidad se correspondería con la práctica de una escritura fragmentaria que caracteriza a la literatura espacializada de la segunda mitad del siglo XX en cuya tradición incluimos a Maillard –aunque, recordemos, nuestra autora estaría más conforme con llamarla escritura de “destellos” que fragmentaria (Maillard, 2007: 107), aunque a este respecto podríamos recordar unas palabras de Blanchot según la cual “Lo fragmentario se enuncia, quizás, mejor en un lenguaje que no lo reconoce. Fragmentario: que no quiere decir ni el fragmento, parte de un todo, ni lo fragmentario en sí mismo” (Blanchot, 1994: 130).

Michaux recurre a una serie de métodos para evitar la paradoja de un estómago que se digiere a sí mismo, para desarrollar su teoría del conocimiento. Uno de estos métodos es la escritura, otro la pintura, pero también el viaje o el consumo experimental de drogas (Michaux, 2000c: 142). Sin embargo, si pensamos en libros como *Un bárbaro en Asia* o en sus *Escritos sobre pintura*, hemos de fijarnos que en el caso del viaje o las drogas, incluso en la pintura, estos métodos están decantados por la escritura, filtrados por ésta. De hecho, lo mismo podemos decir de Maillard, quien también recurre al viaje como método de distanciamiento (Maillard, 2015a: 29), e incluso algún episodio relativo a las drogas de donde surge la imagen de los husos y los hilos (ibid., p. 127), aunque siempre la escritura filtra estas experiencias y por la escritura nos llegan, por lo que la escritura es de cualquier modo el método utilizado.

Las reflexiones sobre el método ocupan un lugar importante en la teoría del conocimiento de Maillard, lo cual hemos de interpretar desde la honestidad de la exposición de los propios procedimientos, la evidencia de las marcas. También desde el esfuerzo por constituir un saber, un conocimiento útil, la artesanía en lugar del arte. Por otro lado, si atendemos al pensamiento indio, vemos como en éste la elaboración de métodos para el conocimiento y desarrollo personal ocupan un lugar fundamental. Al principio del capítulo nos referimos a la aseveración de nuestra autora de que “el gran asunto del hinduismo es la conciencia” (Maillard, 2014a: 620). La filosofía india se orienta hacia una teoría del conocimiento, pero no sólo la cuestión de la indagación en la conciencia como objetivo fundamental de distintos pensamientos indios, también su elaboración de una práctica para examinar esta conciencia, como podemos ver en el budismo, el tantrismo o el yoga. Hemos citado hace un momento a Patañjali, autor muy presente tanto de manera directa como indirecta en Maillard (2015d: 186). En los *Yoga Sūtras* el filósofo indio niega la causalidad o la temporalidad, que considera únicamente efectos de la conciencia (Patañjali, 2006: 361), lo que nuestra autora llama “resonancia”. Patañjali lleva a cabo una vigilancia sobre esta conciencia, pero al hacerlo se topó con el problema del marco: la paradoja del observador (ibid., p. 373). Ante esto, el filósofo indio traza un método para intentar sobrepasar el límite de la conciencia, además de enseñar y practicar una apelación minuciosa a la alerta de sí para evitar toda trampa, y esto van a ser sus *Yoga Sūtras*. Patañjali hace hincapié en el riesgo de recaer en el yo (ibid., p. 256), como también encontramos en Maillard, así en *Husos* (2006: 50) o en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 219). De hecho, podemos señalar que uno de los métodos de Maillard es esta misma alerta del lenguaje, su cuestionamiento

continuo a sus propias palabras que hemos visto cuando analizamos el poema “Siempre están los hilos” y que seguimos encontrando en muchos otros de sus textos –por poner un ejemplo ya citado, el poema de *La herida en la lengua* “Subvertir dice” donde se previene de la propia pretensión de subvertir el lenguaje (Maillard, 2015c: 71); también el poema “Sin embargo” (Maillard, 2002a: 33-35). En esta alerta de sí, el método para la teoría del conocimiento tiene su fin en la responsabilidad de cada uno ante sus palabras.

También el budismo ofrece distintos métodos para la desautomatización del pensamiento. El arte textual de Nāgārjuna es uno de estos. Además de la Vía Media podemos mencionar otros procedimientos. Destacamos los *koan* y los *mantras* ya que son prácticas lingüísticas, determinados usos del lenguaje que vuelven a remarcar aquello que dijimos: la consideración de la palabra como un instrumento útil por parte del budismo. En lo que respecta a los *mantras*, como dice Arnau, “funcionan como marcas y símbolos del estado interior de aquel que pretende alcanzar la condición de despierto” (Arnau, 2007: 112), lo cual nos recuerda los símbolos activos de Maillard (Maillard, 2005b: 107), que podemos relacionar con la teoría del conocimiento en tanto indagación del yo. Asimismo, las repeticiones de los *mantras* hasta convertirse en “el centro de la concentración y la evocación” (Arnau, 2007: 169) nos llevan a las repeticiones de Maillard, de las que vemos un ejemplo en el poema “Sin embargo” (2002a: 33-35) y que son, en primer lugar, la imposibilidad de la repetición, así como un vaciamiento del significado de la palabra entendiendo tal como inmovilidad semántica, sustituyéndola en su lugar por palabras-cuerpo que son instante, vivencia, presente, en definitiva, que son otro, como la palabra “punto” en el poema de Maillard (2007: 27). En cuanto al *koan*, se trata de una respuesta no discursiva ni lógica que revela el absurdo de todo lenguaje y que dejan de manifiesto la tensión de la representatividad, el sin sentido del sentido: “el *koan* es un problema totalmente irracional, calculado desde el principio para llevar a la mente a un punto muerto, cerrando una tras otra todas las vías posibles al modo de pensar habitual” (Izutsu, 2009: 146). Esto conecta con las reflexiones sobre el sentido del humor efectuadas por Maillard en *La razón estética* (Maillard, 1998: 111), así como su uso de éste en los poemas de “Cual” (Maillard, 2007: 147). La disrupción generada por el cuestionamiento de las palabras que impide la progresión del texto, tal y como vimos en “Siempre están los hilos”, podría relacionarse con los *koan*. Aunque los *koan* parezcan una violencia del lenguaje y del otro, el incumplimiento del principio de cooperación conversacional, sin embargo al romper la regla y lógica del discurso también se nos ofrece la posibilidad de

creación de un discurso otro, un encuentro con una alteridad no de la semejanza sino de la diferencia. Haber respetado la lógica de la pregunta hubiera implicado un sometimiento al lenguaje del poder; mientras que su ruptura mediante la respuesta imprevisible, absurda, abre un nuevo lenguaje que crean aquellos que entre sí hablan, que pertenece sólo a ellos, como una “lengua menor” (Deleuze y Guattari, 1990: 28).

Aunque el principal método de Maillard va a ser, como hemos dicho, el escribir, entendiendo por tal la escritura en presente, la escritura-observación, la escritura-cuerpo: “En su cuaderno, anota meticulosamente las desviaciones y fluctuaciones anímicas, dando cuenta de su alternancia” (Maillard, 2015d: 32). Dentro de la escritura como método destacamos los diarios que, como dijimos, fue para ella la forma discursiva idónea para la observación de los procesos y devenires mentales que equivalen a los procesos y devenires lingüísticos, con el afán por alcanzar la inclusión de todas las “burbujas del pensamiento” que son todos los márgenes del texto, el cuerpo (Maillard, 2015d: 259). De hecho, no es casual que el escribir sea el método, pues como hemos expuesto en las páginas anteriores, al concebir la mente como texto, el trabajo textual es necesario para discernir la mente.

Sin embargo, no hemos de creer que el objetivo de todos estos métodos sea disolver el límite del mundo que está en mí, el borde del cuerpo. En primer lugar porque, como nos decía Maillard, “Nadie puede saltar sobre su propia sombra” (Maillard, 2009b: 177). El motivo de la observación es entonces la honestidad, ese “para no mentir” de reconocer el límite y señalarlo: “Que nadie puede saltar sobre su propia sombra, aplicado el entendimiento, me parece una de las constataciones más lúcidas que se hayan hecho nunca en el campo filosófico. La honestidad del filósofo debería consistir en tenerla presente en todo instante” (ibid.). No se trata de saber, de concluir, sino de esta responsabilidad de sí y compromiso con los otros. Por ello tocar el lenguaje, indagar en él, rastrearlo, es necesario. Poder decir “yo no soy inocente” (Maillard, 2004: 67) y, al hacerlo, situarse frente al otro, frente a los otros. Ésta es la primera razón por la que no se busca disolver el límite sino descubrirlo y mantenerse ahí. Entonces, tras esta primera razón, la segunda va a venir después como consecuencia de ésta misma: el muro, el límite, esa sombra que no podemos saltar, va a revelar una ética de la diferencia; el muro va a constituirnos como alteridad y, como tal, va a hacer posible el encuentro con el otro que es encuentro entre los cuerpos.

En su filosofía del lenguaje, en su indagación y hostigamiento a éste, Wittgenstein también usa, como método, la escritura, y aún más, una escritura fragmentaria, un

escribir más que escritura. Podemos recordar su utilización recurrente del diario. A pesar de que sus dos libros capitales no fueron diarios a la manera que sí lo fueron el *Diario filosófico* o el *Diario secreto*, comparten con estos el uso del fragmento, la observación de sí y la enunciación presente.⁸⁷ Si nos vamos a las *Investigaciones filosóficas*, el concepto de los juegos del lenguaje es desarrollado mediante una discursividad que tiende precisamente al juego: los aforismos, el experimento filosófico, el tanteo y la descripción de posibles que indagan y rastrean en el funcionamiento de la mente. La cuestión es que todos estos métodos que emplea Wittgenstein y que son también los que empleará Maillard responden a una motivación ética (Pérez Chico, 2011: 75). La crítica lingüística de Wittgenstein, su filosofía analítica, tiene la finalidad de evidenciar lo ridículo y el sinsentido de los supuestos enunciados sobre ética, ya que considera que el lenguaje no puede dar cabida a lo ético, sólo expresar hechos (Wittgenstein, 2012: 115) Así, en su *Conferencia sobre ética*, afirma que “si un hombre pudiera escribir un libro de ética que realmente fuera un libro de ética, este libro destruiría, como una explosión, todos los demás libros del mundo” (Wittgenstein, 2012: 113). Recordemos igualmente el famoso final del *Tractatus*: “de lo que no se puede hablar mejor es callar” (Wittgenstein, 2010: 191). Con esta frase Wittgenstein no se está refiriendo a nada trascendente, como en ocasiones se ha malinterpretado, sino a algo muy concreto, y este algo muy concreto es la ética.⁸⁸ Para Wittgenstein, el lenguaje se refiere únicamente a los hechos, por lo tanto no pueden existir enunciados sobre ética,

⁸⁷ Es muy relevante al respecto la reflexión sobre su propia forma discursiva que podemos leer en el prólogo de las *Investigaciones filosóficas* donde evidencia que esta fragmentación es resultado de la propia naturaleza de su pensamiento más que de una elección voluntaria –la imposibilidad de totalidad que es la coherencia con el propio pensamiento –y lo mismo podríamos decir de la escritura fragmentaria, de destellos, de Maillard.

He redactado como anotaciones, en breves párrafos, todos esos pensamientos. A veces en largas cadenas sobre el mismo tema, a veces saltando de un dominio a otro en rápido cambio.—Mi intención era desde el comienzo reunir todo esto alguna vez en un libro, de cuya forma me hice diferentes representaciones en diferentes momentos. Pero me parecía esencial que en él los pensamientos debieran progresar de un tema a otro en una secuencia natural y sin fisuras. Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien. Que lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas; que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, en una sola dirección. Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones. Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes (Wittgenstein, 1988: 11).

⁸⁸ Como él mismo expresaría en el prólogo, “el sentido del libro es ético” (Wittgenstein, 2010: 52).

por lo que ante una cuestión de esta índole no hemos más que callar (Wittgenstein, 2012: 111). Tras esta conclusión, considera que ya no es necesario el método seguido en el *Tractatus*: la escalera puede ser tirada (Wittgenstein, 2010: 190). Sin embargo, la posición de Maillard ante el método va a ser distinta. Al igual que en Wittgenstein, en la crítica lingüística de Maillard también subyace la ética, como se evidencia en *Matar a Platón*. Pero nuestra autora no va a propugnar por tirar la escalera, pues aunque también va a llegar a un límite, a cierto indecible, esa imposibilidad de representación porque “el mundo está en mí” (Maillard, 2002a: 35), a pesar de ello no es el silencio por lo que aboga sino por seguir diciendo, seguir en el método, en la honestidad del límite y la lucidez.

Por otro lado, Maillard detecta en Wittgenstein un problema fundamental al margen de sus ideas, y fue la incapacidad para llevar su pensamiento a su vida. En *Bélgica* nuestra autora recuerda un episodio que relata Wittgenstein en el que evidencia la distancia entre sus ideas filosóficas y su propia vida: “La lucidez del final del *Tractatus logico-philosophicus* habría de ser matizada con el fragmento póstumo en el que Wittgenstein cuenta haber sentido que Dios le daba la orden de incorporarse y levantarse de su cama” (Maillard, 2011a: 272). Este episodio no es más que uno de los que podríamos recordar de un filósofo que vivió atormentado por sentimientos de culpabilidad y pecado contradiciendo su pensamiento: “Estoy segura de que, de haber aplicado a su propia naturaleza las reglas de los juegos lingüísticos que con tanta perspicacia evidenció, muchos tormentos le habrían sido evitados. Pero es difícil, sin duda, no sobre-ponerse a los propios logros” (Maillard, 2011a: 274). La dificultad de llevar a la práctica el propio pensamiento es una preocupación que está muy presente en Maillard pues desde su noción de responsabilidad y su rechazo al pensamiento abstracto, la reflexión sólo tiene valor si supone implicación en nuestra existencia. No sólo el intento de llevar a la vida lo pensado, también el imperativo de pensar desde la propia experiencia, hablar desde el yo. Así, el rastreo por las habitaciones de la conciencia que nuestra autora lleva a cabo en *Husos* fue efectuado en el tránsito de un doloroso duelo.

De cualquier forma, a pesar de sus contradicciones, tras el *Tractatus* Wittgenstein siguió hablando y revisando algunas de sus ideas. Dejó de confiar en la posibilidad de un lenguaje transparente para los hechos del mundo, sustituyéndolo por la multiplicidad de los juegos del lenguaje. La ética aparentemente desaparece en las *Investigaciones filosóficas*, pero sólo aparentemente, pues sigue estando presente como regla en común

de todos los juegos de lenguaje siendo lo insondable del otro. Cuando aquel con el que hablamos dice “duele” y no sabemos si su dolor se corresponde con lo que nosotros llamamos dolor pero no podemos decirle, de ninguna manera, “no es dolor”, sino que debemos de aceptar su palabra “dolor” como dolor (Wittgenstein, 1988: 244). Ésta es la ética del lenguaje: un no saber que nuestra autora llama “el no saber cargado de compasión” (Maillard, 2009b: 156).⁸⁹ En su conferencia “Sobre el dolor” Maillard concluye la irreductibilidad de éste: “Entiendo que, en razón de la esencial subjetividad del dolor la única medición posible es la afirmación del mismo por parte de quien lo siente. Es posible comprobar la exactitud de un juicio, pero no es posible comprobar la dimensión de un sentimiento” (Maillard, 2009b: 136). En esta imposibilidad de sustituirse, de unirse, que es la imposibilidad a la que había llegado con su teoría del conocimiento, surge la comunidad de lo imposible, una ética de la diferencia que se formula explícitamente en “La indignación” (Maillard, 2013b: 45). Así, la experiencia del límite, esa sombra insalvable, da lugar finalmente a la comunidad.

6. Unas palabras escritas en un muro

Retornando una vez más al poema “Sin embargo”, recordemos cómo en la última estrofa se alcanzaba, tras el movimiento lingüístico, tras la negación progresiva de los términos, la obtención de un estado contemplativo que es descrito como sobrevolarse (Maillard 2002a: 33-35) –ese sobrevuelo que ya hemos visto en otros de sus textos como en el inicio de *Filosofía en los días críticos* (Maillard, 2001b: 9). Un desdoblamiento, salida de sí, superación de la subjetividad, que se logra precisamente cuando se ha constatado que “el mundo está en mí” (Maillard, 2002a: 35). Esa paradoja: justo cuando se percibe que no se puede salir del límite, es cuando se produce el desdoblamiento del observador observándose, la concepción de sí como alteridad en tanto límite irreductible. El poema “Sin embargo” acaba en el desdoblamiento, pero la obra de Maillard ha seguido más allá del sobrevuelo con *Bélgica* o *La mujer de pie*

⁸⁹ Se trata del final de su texto “En un principio era el hambre” utilizado por Maillard en diversas ocasiones, así en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 155) y en *La baba del caracol* (2014b: 107), siendo finalmente incorporado “a modo de poética” en la antología publicada en 2015 –a la que además da título (Maillard, 2015a: 169).

donde observamos el fracaso del estado contemplativo, la imposibilidad de la unidad, de “la calma”:

Pero no aconteció. La calma, digo.
No aconteció la calma. Tal vez fue
por el tiempo verbal o porque
la palabra vibró de forma diferente.
Aconteció en la palabra. La calma.
O tal vez sólo la escritura
aconteció. La calma, contenida.
Tal vez, acontecer. Entonces,
sí. Pero sólo, sin la calma.
O con otro sujeto – ¿sujeto?– alguien.
Aunque, en este caso, el alguien no
es necesario. Acontecer.
¿Dónde entonces la calma? Basta (Maillard, 2007: 71).

Observamos que la imposibilidad de la calma se entremezcla con el límite del cuerpo que es el límite del lenguaje. La calma sólo puede suceder en el lenguaje –“en la palabra”–, porque todo sucede en el lenguaje, en la red del texto que es el universo, en el marco de la ventana que es el borde del cuerpo. Sin embargo esto es lo que impide precisamente que suceda la calma, por ello en la segunda parte del poema Maillard concibe un “acontecer”, no un “aconteció calma” sino sólo “acontecer”, sin complemento directo, sin persona, abriendo el lenguaje al instante, a una impersonalidad, donde no se sobrepone un punto de vista sino una comunidad, porque - como ya señalamos antes- el infinitivo es para nuestra autora una universalización, una comunidad basada en la impersonalidad (Maillard, 2014b: 74). Pero entonces, tras el fracaso de la calma, de traspasar el límite perceptivo del propio cuerpo, se desprende una posibilidad inesperada de encuentro con “alguien”, esto es, encuentro basado en la despersonalización compartida –aunque siempre con el riesgo de recaer nuevamente en “lo irremediable” (Maillard, 2007: 45) que es el lenguaje lineal, sucesivo, por ello ese “Basta” final.

De este modo *Bélgica*, el diario publicado tras *Husos e Hilos*, es un viaje fallido, un “no aconteció” pero que finalmente será “acontecer”. Al final del movimiento por los husos del cuaderno anterior Maillard había abierto en el gozo (Maillard, 2006:94).

Como un sobrevuelo, similar a esa descripción realizada al final de “Sin embargo” –“No me apartaré. Acojo todos los colores” (Maillard, 2002a: 35)–, es el “gozo” de *Husos*:

Puede ocurrir que el gozo, un gozo extraño, surja independientemente de todo cuanto acontece. Ese gozo puede emerger bajo la más extrema miseria. Cuando lo hace, el lugar más lóbrego es hermoso, el dolor es una sensación ante la cual extasiarse. No hay diferencia, entonces, entre lo bueno y lo malo, entre lo agradable y lo que no, cualquier suceso es admirable. Ese gozo nace dentro, al margen de todo cuanto ocurre, nace en un punto y se expande, se dilata, invade, nos posee (Maillard, 2006: 93).

Bélgica es la búsqueda por determinar el emplazamiento y la vivencia de esa imagen de gozo, y lo hace a través de un viaje por la memoria, con la pretensión de capturar el destello (Maillard, 2011b: 29). El método para ello vuelve a ser el “escribir”, la inclusión de todos los márgenes, de todos los fuera de texto que en este caso adquieren una disposición distinta. Ya no la relación entre los dos niveles de la página, el cuerpo central del texto y las notas a pie, sino que afloran en una misma superficie los distintos discursos –como señala Nieto (2011b) o Aguirre de Cárcer (2012: 745), pero sobre todo la propia Maillard: “En este último cuaderno, se fueron superponiendo los tiempos, el presente y el recordado y, por supuesto, el de la escritura, puesto que formaba parte del presente, puesto que lo decía, lo describía, y ésa era su función.” (Maillard, 2011a: 118). Se lleva pues al extremo la incorporación de todas las burbujas del pensamiento, de intentar hablar siempre desde el yo como responsabilidad y honestidad, exposición del engranaje de la mente en un texto simultáneo, ese cruce.

Sin embargo Maillard no puede evitar caer en una narratividad biográfica, “sucumbo a la tentación de transcribir algunos de esos recuerdos” (Maillard, 2011a: 227), y al hacer esto muestra el límite, tocando el muro del yo, la imposibilidad de rebasarse, de fijar la imagen que se partió a buscar, desviada por el yo. Maillard sufre un mal contrario al del protagonista de la novela de Sterne *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Tristram se encontraba ante la imposibilidad del relato de su propia vida, entendiendo por tal la narración concatenada (Sterne, 2014: 352), mientras que Maillard se ve impulsada a ésta sin pretenderlo. Porque si bien Sterne está denunciando la artificialidad de la concepción narrativa y cómo la espontaneidad del discurso es otra; nuestra autora implícitamente evidencia que nuestro sometimiento a esta estructura es tal que de manera natural somos ya esta artificiosidad. Como diría Barthes:

Porque nos encontramos en un momento histórico de nuestra cultura en que el relato todavía no puede abandonar una mínima legibilidad, una determinada conformidad con la seudología narrativa que la cultura ha introducido en nosotros y en la que, en consecuencia, las únicas innovaciones posibles consisten no en destruir la historia, la anécdota, sino en desviarla: en hacer patinar al código guardando la apariencia de respetarlo (Barthes, 1989: 218).

De este modo, Maillard no logra el objetivo: no se ha alcanzado a determinar el gozo. El estado contemplativo del que se partió desemboca entonces, en tanto imposibilidad, en el borde del yo. Pero en ese muro, detenido ante él, justo en el impedimento de salir del yo se abre la experiencia de todos, de cada uno. Universalización de la imagen de la carretilla que es universalización del muro, del límite (Maillard, 2011a: 13), la vivencia concreta de un imposible que todos compartimos, como nos dice en *La mujer de pie*: "El mí de cada cual al descubierto. El vacío que late y es de todos. / Señal de soledad es toda compañía" (Maillard, 2015d: 175). En este sentido, la vivencia del muro de Maillard nos recuerda aquello que Blanchot, siguiendo a Bataille, llamó "la comunidad negativa" (Blanchot, 2002: 51): "La comunidad asume e inscribe en cierto modo la imposibilidad de la comunidad... Una comunidad es la presentación a sus 'miembros' de su verdad mortal" (Blanchot, 2002: 29).

Bélgica va a surgir como un viaje a la memoria personal para intentar recuperar el destello, la vivencia sin juicio, antes de que se empezara a tejer, antes de la diferencia entre sujeto y objeto (Maillard, 2011a: 14). Al final de su trayecto, Maillard sólo constata la imposibilidad de esto: que el mundo está en mí, que el mundo empieza y acaba en mí, que no es posible saltar ese muro (Maillard, 2011a: 337). Sin embargo, esta imposibilidad de apresar, este límite, va a permitir a Maillard rebasarse y situarse en la universalización, que no conceptualización, lo que podríamos llamar comunidad. La imagen que le ha llevado a iniciar su viaje en *Bélgica*, la carretilla con agua de *Husos* (Maillard, 2006: 90), acaba siendo unas palabras inscritas en un muro del cementerio. Muro simbólico y literal, pues la colaboración en Bruselas con un artista plástico hace que su experiencia de la búsqueda del destello quede inscrita en los muros de un cementerio de Ixelles, distrito de Bruselas, tal y como ella relata al final del cuaderno:

Yo, que volvía a Bélgica en busca de mi infancia, me encontré escribiendo sobre el muro que separa a los vivos de los muertos, a los que están de los que se fueron, pero también los exilados de aquellos a quienes dejaron atrás, a los que hablan un idioma de los que hablan otro: vietnamitas y belgas, neerlandeses y francófonos, capacitados y discapacitados, jóvenes y ancianos (2011a: 309).

Es muy significativo que Maillard alcance esta universalización con un proyecto artístico realizado con otro artista, el belga de origen español Emilio López-Menchero. En el último trayecto de su carrera Maillard ha efectuado diversas colaboraciones con artistas procedentes de otros ámbitos, lo cual se enmarca dentro de esa performatividad que desarrollamos en el capítulo “El afuera”. Además de la instalación en Bruselas, podemos recordar el proyecto con David Escalona “Donde mueren los pájaros” que dio lugar a una instalación que se presentó en Málaga, en la Galería Isabel Hurley entre el 6 y el 30 de junio de 2014 y que ha tenido su continuidad en la inclusión de los dibujos de Escalona en *La herida en la lengua*. También el espectáculo *Diarios indios* con el cineasta David Varela estrenado en el Teatro Pradillo de Madrid el 22 de marzo de 2014 y donde se superpuso la reproducción de los documentales poéticos de Valera con la lectura en vivo de nuestra autora. Se trata de producir formas de creación colectivas, el diálogo como material y estructura de la obra que abre los cercos y multiplica los lenguajes. La dicotomía autor y espectador se anula en estas construcciones. Por ejemplo, en “Donde mueren los pájaros” ¿es Maillard una espectadora de las obras de Escalona o Escalona un lector de los textos de Maillard? Y a este diálogo que es la propia obra se le suma, como una voz más, la de los espectadores que se entrecruzan en su fisicidad. Las creaciones colectivas favorecen así esa ética de la diferencia y simultaneidad en la que desemboca la escritura de Maillard. Ésta es la razón por la que consideramos que su colaboración con otros artistas ha aumentado en los últimos años. El hecho de que se trate de una instalación también es importante –lo cual vuelve a hacer referencia al giro performativo. Así, la vivencia espacial de la obra, a la manera de los happenings de Allan Kaprow (2013: 23),⁹⁰ acentúa esta comunidad y universalización con la que Maillard concluye su viaje (Maillard, 2011a: 308). La

⁹⁰ La diferencia entre el happening y la performance sería el azar del encuentro. Hay en los espectadores de la performance una conciencia de participación que no posee el happening donde el “espectador” se ve dentro de la obra sin haberlo buscado, en una desviación imprevista de su itinerario que crea acontecimiento (Kaprow, 2013: 50).

instalación permanente en el cementerio se ofrece al encuentro de cualquiera de los transeúntes de Bruselas. De este modo, la obra no es búsqueda sino acontecimiento, pues la instalación en la calle da la potencialidad de cualquier espectador, ya que llega a la obra no quien la andaba buscando sino quien por allí pasaba y aconteció, como los asistentes al atropellamiento de *Matar a Patón* (Maillard, 2004: 21).

También es relevante que sea un muro sobre lo que escribe. Metáfora reiterada en su obra, tal y como hemos visto, su propugnación de la demolición de los muros y de sobrevolar los cercos (Maillard, 2001b: 7). Sin embargo, aquí no hay demolición sino escritura sobre ellos. Estamos ante ese último muro de la conciencia, ese borde que no consigue superar en su viaje y que, en lugar de negar, Maillard señala, nombra, toca, con su honestidad y lucidez. Hay un muro que no podemos eliminar, una sombra que no podemos saltar, pero este último muro, esta sombra, es la ética de Maillard, su encuentro con la diferencia. Porque el muro es la experiencia de la alteridad, lo que nunca podremos traspasar, ese irreductible que empieza con la propia irreductibilidad, la constatación de que el otro no soy yo, de que no puedo traspasar este cerco. Pero precisamente es esta diferencia la que nos hace cuerpo entre cuerpos permitiendo el encuentro. Como leemos en un *upanisád*: “Verdaderamente, cuando hay otro diferente entonces se puede ver al otro, se puede oler al otro, se puede saborear al otro, se puede hablar al otro, se puede oír al otro, se puede pensar en el otro, se puede tocar al otro, se puede conocer al otro” (Ilárraz y Pujol, 2003: 266).⁹¹

De este modo, este muro que es el otro y nosotros mismos, que es cada uno en tanto yo, se abre en la experiencia de lo común. La experiencia universal es precisamente lo que no puede universalizarse, lo común es lo que no tenemos en común. El muro de *Bélgica* se hace la frontera que “significaba el largo recorrido de lo propio a lo ajeno” (Maillard, 2011a: 223). Trascibimos dos de los textos que se encuentran grabados en los muros del cementerio de Ixelles y que Maillard recoge en *Bélgica*:

A un lado del muro
o al otro,
¿qué cambia

⁹¹ Citamos de la traducción de Pujol e Ilárraz siendo ésta una edición conocida, analizada y admirada por Maillard como manifiesta en *India* (Maillard, 2014a: 619).

si a ambos lados
el muro nos separa?

El olor de la hierba en la mañana.
Un charquito de agua
estancado en el fondo
de una carretilla (Maillard, 2011a: 308-309).

En ambos casos se trata de poemas que en cierto modo podemos acercar al haiku.⁹² Las palabras escritas en el muro son así, metafórica y literalmente, como esa brecha que Maillard decía había que abrir en los cercos, y aún más que en los cercos, en el afuera. En el primer capítulo de nuestro trabajo mencionamos la renovación de los géneros como la sustitución de un cerco por otro cerco, pero cuando una brecha se inscribe en el afuera ya no se trata de la sustitución de una nueva forma discursiva por otra sino del lenguaje captando el presente, la palabra como acontecimiento, así el haiku, poesía del aquí y ahora, de lo concreto, y que creemos se corresponde con estos textos del muro de Ixelles.

En el artículo “Orinar en la nieve” recogido en su libro de ensayos sobre poesía y estética *La baba del caracol* (Maillard, 2014b: 97), nuestra autora se vuelve al haiku para describir una poesía caracterizada por la universalización, explicándonos en qué consiste ésta y cómo se consigue. Si bien no podemos decir que los textos del muro de Ixelles sean haikus (si entendemos por tales unos textos de una tradición y un idioma determinados), sí que Maillard parece haber seguido de ellos la captación de la experiencia universal, el acontecimiento, que ella les atribuye en su estudio (Maillard,

⁹²Aunque hemos de tener cuidado con asociar los textos de nuestra autora con el haiku. Como hemos visto en momentos anteriores de nuestro trabajo, Maillard está muy interesada por esta forma poética, que considera un ejemplo de una discursividad no metafísica. De este modo su poesía necesaria, que pretende un uso del lenguaje que capte los acontecimientos, podría acercarse en algunos aspectos al haiku: por ejemplo, los poemas inscritos en el muro del cementerio de Bruselas, pero no sólo estos, no sólo los poemas breves y destellos. Sin embargo, nuestra autora afirma, con toda la conciencia de sí y de la propia circunstancia, con toda su lucidez de la historia, que ella no hace ni puede hacer haikus, entendiendo estos como una forma indisolublemente unida a una lengua, a una tradición, a un ámbito, por lo que si acaso ella haría “anti-haikus” o “polvo de avispas”, como los nombró en *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 45) y en su lectura poética “Apuntar al blanco” celebrada el 12 de noviembre de 2014 en L’Ars Santa Mónica de Barcelona –lectura que puede visualizarse en el canal de *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=qXGKG275Yok>

2014b: 104). De hecho la propia Maillard es consciente de la universalización de estos textos de Ixelles que son el resultado de su viaje; el paso de la experiencia individual, de la memoria personal, a la vivencia común de los muros, de los límites: “No era sólo sobre ese muro concreto sobre el que escribía, sino sobre todos los muros de todas las ciudades” (Maillard, 2011a: 15). De hecho es sobre esta experiencia común, universal, “a ambos lados”, de lo que nos habla en el poema “A un lado del muro / o a otro” (ibid., p. 308). Nos dice Maillard que “no era sólo sobre ese muro concreto”, pero la universalización procede precisamente de una concreción que es reconocida por todos, como desarrolla en el artículo de *La baba del caracol* (Maillard, 2014b: 100). Una vez más vemos la importancia de hablar de cosas muy concretas, no sólo por la responsabilidad de remitir a sí, sino porque la concreción va a abrir a la experiencia de la comunidad, a la ética, como sucede en *Bélgica*. No podemos pasar por alto que con la instalación de Ixelles el muro acabó siendo efectivamente un muro físico, un muro “muy concreto”. Años antes, en los *Diarios indios*, en el recorrido por los 48 *ghats* de Benarés leíamos: “Jabón sobre los escalones. Espuma blanca sobre los cuerpos oscuros. El viaje termina en lo concreto. Nada es trascendente” (Maillard, 2005b: 56). Con estas palabras nuestra autora no se estaba refiriendo sólo al viaje a Benarés sino sobre todo al viaje que es su teoría del conocimiento y que desemboca en lo absolutamente concreto de la propia materialidad y límite.

La universalización va así enlazada a esa poesía de los acontecimientos que relatamos en capítulos anteriores, esa poesía que capta el aquí y el ahora, opuesta a la discursividad metafísica, construida no con conceptos sino desde la experiencia presente (Maillard, 2014b: 102). *Bélgica*, que en cierto modo podría parecer su relato más personal (las anécdotas biográficas, las fotos) es el que abre a los otros, y esto porque el yo desde el que habla es el yo que es cuerpo, que es ahí, expuesto en el mundo, cambio, devenir, el yo que es otro. El yo que compartimos no es una identidad determinada sino la potencialidad de la identidad, el yo-materia que es el yo-cuerpo, esto es, “ese vacío en el que todos los cambios se organizan” (Maillard, 2001c: 14).

La desnudez, el despojamiento, es universalización. Para llegar a este muro de la alteridad irreductible que empieza con la propia irreductibilidad, nuestra autora se había ido despojando. A mitad del trayecto de *Bélgica* ella misma nos lo decía: “Reducir los pasos. Para que en ellos no pueda instalarse nada que pueda ser contado. Nada que pueda recordarse. Reducir el espacio entre ellos. Reducir su número. Acotarlos. Aquietar la respiración. Querer menos” (Maillard, 2011a: 214). La alusión al

despojamiento es una idea reiterada en sus textos, arma contra la sociedad capitalista y la conversión de la obra de arte en objeto de consumo, como leemos en *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 38). El “reducir”, el despojamiento, la pobreza, es ética y estética en nuestra autora, a la manera del arte *povera* de los años setenta que pretendía recuperar los vínculos de la experiencia estética, la vivencia, mediante construcciones sencillas basadas en materiales sin apenas elaboración y que expresan el paso del tiempo, así la madera o los minerales, la piedra, apenas dispuestos para la potencialidad del que allí, para aquel que frente a ellos (Fernández Polanco, 1999: 30).

Podemos observar que el despojamiento, ese ir a menos, se ha ido cumpliendo progresivamente en la escritura de Maillard. Desde los extensos periodos sintácticos de *Filosofía en los días críticos* a las palabras gramaticales, vacías, de *Husos*. En el caso de *Bélgica* quizá parecía que Maillard se recubría y no se despojaba en la narración biográfica, en la anécdota, en las fotos, en la inclusión de todas las burbujas del pensamiento. Sin embargo, en su exposición, en su mostrarse, se deshacía. De tal forma que al final, ella, en esa desnudez, su muro fue el muro de todos, esto es, “cualquier” muro, “cualquier” límite, “cualquier” cuerpo. Recordemos las palabras de Pardo: “A cualquier cosa llamamos arte, [...] pero sólo a *cualquier* cosa: las cosas que sean determinadamente esto o aquello, mías o tuyas, de aquí o de allá, locales, éstas no son cualquier cosa, y sólo cualquier cosa es una obra de arte” (Pardo, 2010: 35). A través de estos recursos de desalojo semántico, Maillard pretende construir una poesía concreta y por tanto una poesía de los acontecimientos, del vacío que es potencialidad del otro.

En “Michaux-Santôka. A trazos” Maillard nombra algunos de los métodos discursivos para lograr con el lenguaje esta vivencia en común. Así el uso del infinitivo o el intento por evitar la metáfora fácil (Maillard, 2014b: 74). También, como hemos visto en nuestro trabajo, evitar la sustantivación de adjetivos –pasar de “infinito” a “lo infinito” (Maillard, 2004: 53) o de lo “conexo” a lo “inconexo” (Maillard, 2007: 107). En los dos poemas inscritos en el muro observamos estas características y aún otras. Así, no hay conclusión en el primer poema, no hay afirmar ni crear categorías, sólo la pregunta (Maillard, 2011a: 308). En el caso del segundo poema, el de la carretilla, observamos esa descripción sin juicio (*ibid.*, p. 309). Maillard evita el uso de la primera persona, de construir desde el yo, lo cual no quiere decir que no hable desde el yo: todo lo contrario; lo hace, y desde la concreción más absoluta que son las sensaciones, las percepciones, donde sentimos de manera directa sin la mediación del pronombre yo. Fijémonos que en el segundo poema no aparece ninguna marca de persona, pero se

refiere a un yo, ese yo que es el yo-materia, yo-cuerpo, porque se nos describen sensaciones, la experiencia del yo como cuerpo presente. De manera similar a como efectúa en los fragmentos de *Bélgica* “Etterbeek” y “Groenendaal”, de los que la propia Maillard señala que si en algún momento del libro ha logrado captar el presente, el acontecimiento, es en estos fragmentos (Maillard, 2011a: 318). Transcribimos como ejemplo algunas líneas de “Etterbeek”:

Túnel oscuro. Cartel Norte. Dentro cálido fuera reloj en alto cuadrante arriba chimeneas alineadas. Hojas secas sol apenas o de vez en cuando. Túnel. Acabará. Acabará consiste. Sentir o constatar que algo acaba. El túnel. Es posible. Mejor el frío fuera, dice alguien. Cartel azul y blanco. Dentro malva. Entran todos entran. Todo es lo que se mueve en túnel a través. En su sitio. Cada cual su sitio pegado a él por un cable en su oído. Sin túnel casas alineadas ramas secas imagen también seca sin mí nostalgia abajo todo escapa cemento gris fachadas inhóspitas todo gris Etterbeek sin destello grúa en las vías piedras hojas menos viejas escarcha en tejados trocitos de hierba nieve escasa en taludes nostalgia pinzamiento (ibid., p. 202).

Diversos aspectos son los que unen a Maillard con el cine, como la cuestión de un arte que ha permitido la reflexión sobre el límite de la enunciación (Nieto, 2011a: 120) o la constitución de la imagen-cristal por medio del cine, la casa de la conciencia mediante la superposición de planos y secuencias, como señalamos en la primera parte del presente capítulo.⁹³ Pero además, como desarrollamos en el artículo “El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico”, la apelación a una creación concreta y matérica supone una semejanza con el cine tal y como lo entendía Pier Paolo Pasolini en su famosa intervención *Cine de poesía* donde aproxima el discurso cinematográfico al discurso poético a la vez que los contrapone al filosófico (Hidalgo Rodríguez, 2014a: 3). El cine, según Pasolini, nunca podría utilizar el lenguaje abstracto y conceptual de la filosofía ya que al estar constituido por imágenes su lenguaje apela a una fisicidad ineludible (Pasolini, 1970: 16). Si la cámara registra un árbol, no es el

⁹³ Como han visto diversos de sus investigadores –Nieto (2011b), Trueba (2007b) o nosotros mismos (Hidalgo Rodríguez, 2014a). También como la propia Maillard deja a veces entrelucir con numerosas referencias y menciones al cine –de la “V.O. subtitulada” de *Matar a Platón* (Maillard, 2004: 9) a la importancia de *Jeanne Dielman* de Akerman en los textos finales de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 313).

árbol-concepto sino un árbol concreto que es mecido por el viento, que se entrecruza a un paisaje, a un instante, y al que los personajes de la película se acercan o se alejan.⁹⁴

El director ruso Andréi Tarkovski expresaba que “En ninguna de mis películas se simboliza algo. La zona [el lugar donde transcurre la acción de su largometraje *Stalker*] es sencillamente la zona. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta” (Tarkovski, 2000: 223). Maillard rememora unas declaraciones similares del cineasta en su ensayo sobre Michaux y Santôka que encontramos en *La baba del caracol*, donde hablando del haiku, de la poesía concreta, de la atención a lo singular, expresa, en relación a esta poesía concreta:

Una de las imágenes recurrentes en la filmografía de Andréi Tarkovsky es la de una gota de agua cayendo sobre una superficie líquida, y su sonido. Su resonancia. Su ritmo. Su insistencia. Alguien le preguntó al cineasta por el significado de esa imagen. Tarkovski contestó que no había querido decir nada, esto es, nada más de lo que se podía ver en la imagen. Simplemente había que mirarla: eso era (Maillard, 2014b: 79).

De esta manera el cine posee únicamente significativo, un arte meramente formal en cuya materialidad reside su capacidad de emoción y empatía, de experiencia y participación –el reconocimiento de las sensaciones y percepciones que cada uno en tanto cuerpo posee. En el capítulo “El afuera”, al referirnos a un pensamiento corporal y a un arte matérico, su subversión con respecto a la metafísica occidental, citamos unas palabras de Roland Barthes que vuelven a ser oportunas reproducir ahora: “Lo materialista no es la materia, sino el retroceso, la retirada de los cierres de seguridad; lo formalista no es la ‘forma’, sino el tiempo relativo, dilatorio, de los contenidos, la precariedad de los puntos de referencia” (Barthes, 1987: 90). Quedémonos sobre todo con “el tiempo relativo, dilatorio, de los contenidos”. El arte matérico es la expresión de la fugacidad, del principio de dinamicidad, ya que evidencia el tránsito de los cuerpos, su desgaste, y con ello nuestra vulnerabilidad, siendo éste el fundamento de la ética de la diferencia. Si algo tenemos en común es justamente este desgaste, este morirnos todos que es morir cada uno haciéndonos irreductibles. Nadie envejece por nosotros,

⁹⁴ De esta manera, Pasolini separa cine y filosofía, situándolo de parte de la poesía ya que ésta también poseía materialidad y presente (Pasolini, 1970: 18). Aunque nosotros puntualizamos que en ese caso se trata de una poesía de los acontecimientos, pues también existe, como vimos, una poesía abstracta, metafísica.

nadie muere por nosotros, esa soledad fundamental, ese límite, y cuando muramos seremos insustituibles en tanto un cuerpo que un día, ahí, estuvo. Por ello un arte matérico, un arte de lo concreto que exprese el desgaste, la temporalidad, el estar siendo, es el arte de la ética de la diferencia. Y de esta mortalidad, de esta ética, da cuenta el cine.

No podemos declarar de manera general que todo cine elude la interpretación o la conceptualización, del mismo modo que no podemos decir que toda la poesía es poesía de los acontecimientos. Incluso sin contar el cine con fines exclusivamente comerciales, también podríamos hablar de un “cine de prosa” o metafísico. Sin embargo, al referirnos a un cine concreto, nos estamos refiriendo a un cine de los acontecimientos, matérico o “artesanal” que podemos reconocer en la filmografía de directores no casualmente citados por nuestra autora como Andréi Tarkovski (Maillard, 2007: 7), Chantal Akerman (Maillard, 2011a: 313), Béla Tarr (Maillard, 2015d: 66) o Johan van der Keuken (Maillard, 2015a: 619). Cineastas que destacan por un cine que podríamos llamar contemplativo, que expresan la duración de las cosas, del paisaje, de las personas, y en esta duración, en esta exterioridad, formamos parte, la resonancia universal de nuestra vida. Vemos en *El caballo de Turín* de Béla Tarr esas escenas interminables. La hija se levanta, se viste, mira por la ventana, ayuda al padre a vestirse, pone agua a hervir... Es insignificante, es nada, la vida exteriorizada, afuera, y nos reconocemos ahí, en ese exterior. Como dice Maillard en referencia a *Jeanne Dielman* de Akerman, película donde la imagen es también casi insoportable en su minuciosidad, en su descripción exacta de cada movimiento y duración de los gestos, de nuestra pérdida cotidiana. Se trata de “Secuencias mínimas, entrelazadas, que llevan al vértigo. Levantarse, cepillarse el pelo, abotonarse la bata, gestos aprendidos, repetidos durante años, durante siglos [...]. ¿Quién no es Jeanne Dielman? Ella es cualquiera, no es ninguna y es todos, es el *se*, el *on*, el impersonal” (Maillard, 2011a: 314). El poema de la carretilla y el charco de agua que hemos transcrito es como un fotograma de una película de Tarkovski, Akerman o Tarr: la duración de las cosas, de los objetos, mínimos, insignificantes, cualquiera, y en esa impersonalidad resonamos: la vivencia universal de la impersonalidad, del cuerpo, de lo concreto.

La universalización tiene que ver con la resonancia y la vibración, como expone Maillard en “Orinar en la nieve” (Maillard, 2014b: 99) así como en otros de sus textos sobre estética como “El espacio sonoro en la India” (Maillard, 2009b: 235). Como dijimos, la resonancia es un término relativo al sonido que implica la continuidad, la

proximidad entre las cosas. Aplicado a la mente, la resonancia refiere al efecto del que mira sobre lo mirado. En cuanto concepto ético confecciona el encuentro, la conexión, el contacto de los cuerpos que frente a frente, como el conductor ante el hombre atropellado en *Matar a Platón*. No podemos pasar por alto el hecho de que sea un término que implica espacialidad –recordemos el pensamiento del espacio al que nos referimos–, pues es en la espacialidad donde se genera la experiencia ética, el encuentro (Maillard, 2009b: 235). En cuanto a la vibración, es en Maillard un término casi intercambiable con el de resonancia. Relacionada con el sonido, la vibración es también encuentro: el encuentro del sonido emitido con aquel que escucha produciendo un contacto físico, sensorial (Maillard, 2009b: 154). Maillard considera que, para que se produzca la universalización en el lenguaje, para que un poema sea acontecimiento como el haiku, las palabras han de tener resonancia (Maillard, 2014b: 100).

Como expusiera Abhinavagupta, cuyas reflexiones estéticas se basan justamente en estos conceptos de universalización, resonancia y vibración, tal y como expone Maillard (2014a: 537 y ss.); la universalización de la palabra se consigue cuando aquel que las escucha tiene “un corazón dotado de una intuición cristalina” (Abhinavagupta, 1999: 144). Esto es, la universalización requiere ese despojamiento de Maillard al que nos referimos, ese “reducir los pasos” de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 214) o ese “aquietamiento” al que nos invita en el subcapítulo de *La mujer del pie* “El espesor de la ceguera” (Maillard, 2015d: 148). También el “adelgazamiento” de su viaje a India: “Aquel invierno de 1999, adelgacé. La mente se me adelgazó. Fui capaz, entonces, de ser aquello que percibía” (Maillard, 2005b: 14). Se trataría de hacerse, como dijera en el poema “Aquí”, “pobres de mente” (Maillard, 2007: 52), y desde esta pobreza ser materia expuesta y cambiante.

Abhinavagupta forma parte de esos autores de la tradición india que influyeron decisivamente en Maillard –como prueba de esto, los artículos y estudios que dedicó al pensador,⁹⁵ pero sobre todo la presencia que las ideas de éste han tenido en su escritura y pensamiento, como percibimos, entre los muchos ejemplos que podríamos poner, en el artículo “Orinar en la nieve” (Maillard, 2014b 97). Aunque Abhinavagupta no aparece mencionado en este texto de *La baba del caracol*, sí lo hacen sus conceptos

⁹⁵ Desde *El crimen perfecto. Aproximación a la estética India* (Maillard, 1993: 85-101) al extenso estudio introductorio a la edición española del *Abhinavabhāraṭī* (Abhinavagupta, 1999b: 15-110) así como en su volumen recopilatorio *India* (Maillard, 2014a: 528).

principales así como la mención final al *rasa* (ibid., p. 106). La teoría del *rasa* es uno de los principales pensamientos estéticos de la India, y se centra en la naturaleza de la experiencia estética, el placer del espectador en la representación, siendo por tanto lo que podríamos denominar una teoría de la recepción.

Por teoría del *rasa* hemos de entender el conjunto de reflexiones y comentarios que distintos autores indios realizaron a partir del *Tratado de la dramaturgia* de Bharata escrito en el siglo III. *Rasa* significa literalmente “sabor” o “esencia”. En el *Tratado de dramaturgia* venía a designar las emociones ordinarias transformadas en sentimientos estéticos por medio del arte. A cada emoción le corresponde un *rasa*, es decir, cada sentimiento posee su equivalente estético. La teoría del *rasa* es pues una teoría de la recepción que indaga sobre la naturaleza del proceso que experimenta el espectador durante la representación, cómo y por qué se produce la emoción estética, intentando dar respuesta a algo que nos puede parecer contradictorio, y es el hecho de sentir placer ante obras de arte de temática desagradable, dramática o terrorífica (Maillard, 2014a: 470). La mayor parte de estos comentarios fueron recogidos en el siglo X por Abhinavagupta en su *Abhinavabhāratī*. Y no sólo la recopilación de los comentarios, sino también su propio pensamiento al respecto.

Que una de las principales teorías estéticas de la India se centre en la recepción es sintomático de su cosmovisión del mundo como representación de la cual todos seríamos espectadores (ibid., p. 592). La consideración del espectador rebasa la cuestión estética para ser un problema referido a nuestra relación con el mundo y los otros. También tiene que ver con la concepción de la cosmología hinduista del mundo como telaraña, en la cual todos estaríamos conectados sobre la superficie del mundo. Cuando Abhinavagupta centra la atención en la recepción estética, las razones por las que nos sentimos conmovidos por lo que sucede en la escena aunque no lo estemos viviendo, señala la universalización y la vibración (Abhinavagupta, 1999: 145). Según el filósofo de Cachemira, existen universales de las emociones que se encuentran inscritas en nuestra memoria colectiva (ibid.). De tal modo que cuando vemos una obra se genera una vibración que activa en nosotros la huella de la emoción representada. Esto es el placer estético: la activación de nuestra memoria colectiva por medio del reconocimiento (Maillard, 2014a: 537).

La universalización de Abhinavagupta es muy similar a la que encontramos en la estética y en el propio escribir de Maillard, aunque con una diferencia importante: los universales son para nuestra autora sensaciones y no sentimientos, esto es, la vivencia

concreta, la exposición del cuerpo, y no la construcción cultural que son los sentimientos, no la operación de conceptualización de esas mismas sensaciones. Porque, como expresa en *Contra el arte y otras imposturas*, “si en algo nos parecemos los seres humanos, cualquiera que sea la cultura a la que pertenezcamos, es en la estructura y en la funcionalidad de nuestros órganos. Y la mente no es una excepción” (Maillard, 2009b: 158). De esta manera, también en *Contra el arte y otras imposturas* expresa la necesidad de “recuperar el fuego y no ponerle nombre” (ibid., p. 91).⁹⁶ Un fuego que es la vivencia universal de la sensación no convertida en sentimiento, en inercia cultural. También en *Contra el arte y otras imposturas* postula la necesidad de construir un arte de símbolos y no ideas, distinguiendo así entre la vivencia corporal y lo abstracto, pues como nos dijera en *Diarios Indios*: “todo símbolo es concreto” (Maillard, 2005b: 85).⁹⁷ Así, como vemos en el segundo poema del muro que transcribimos, no se trata de hablar de la nostalgia o cualquier otra emoción sino de describir, con absoluta exterioridad, la visión del charquito de agua. De la misma manera que la cámara de cine registra el mundo, no como imagen absoluta sino como posición del cuerpo, el lugar desde donde se abre y se crea tejido. La activación de la experiencia común, de esa huella inscrita en nosotros, se hace apelando a lo concreto, a la sensación que activa el reconocimiento (Maillard, 2014b: 101). La experiencia física del olor de la hierba en la mañana, no su significado sino su vivencia, esa corporalidad que somos, ese estar siendo. Pero para ello es preciso el “corazón cristalino”, es preciso ser cuerpo.

La teoría del conocimiento, la indagación en la mente, supone finalmente el cuerpo. Ese poema de *La herida en la lengua* donde se nos decía “Bajar / al cuerpo” (Maillard, 2015c: 13) y donde “bajar” es la teoría del conocimiento. Mediante el método del escribir se produciría un despojamiento que es exposición, y haciéndose espectadora de su propia mente, se generaría la paradoja, el muro que es el cuerpo donde se inscribe el poema, la experiencia universal. En el subcapítulo de *La mujer de pie* “El espesor de la ceguera” Maillard señala la incapacidad para hablar más allá de sí, ese límite y a la vez el imperativo de mantenerse ahí (Maillard, 2015d: 148). En mitad del subcapítulo,

⁹⁶ Texto con doble en verso en el poemario *Conjurios*: “No medirás la llama / con palabras dictadas por la tribu, / no pondrás nombre al fuego, / no medirás su alcance. / Todas las llamas son el mismo fuego” (Maillard, 2001c: 46).

⁹⁷ Hemos visto que Tarkovski rechaza que sus películas simbolicen nada (Tarkovski, 2000: 223), pero esto se debe a que consideraba el símbolo como algo abstracto y no, como Maillard, la materia, la vivencia corporal. De este modo, lo que Tarkovski quería decir es que su cine no era idea, concepto, sino lo concreto. Por tanto, no hay contradicción al respecto entre el director ruso y nuestra autora.

no como conclusión, no en la línea argumentada, sino entre medio, separado con asteriscos, nos dice: “Al centro guía la escritura. Allí donde el mí no se da. El centro es de todos, de quienes lo conocen como de quienes no, quienes lo encontraron, quienes lo han perdido o ni lo presintieron. Según el espesor de la ceguera” (ibid.). Esta indagación mental, este situarse en los límites que es justamente desde donde Maillard está hablando en “El espesor de la ceguera”, da lugar a la comunidad de los límites. Y esto por medio de la escritura –“al centro guía la escritura”–, ese “escribir” que ha sido la teoría del conocimiento de Maillard que siempre se hacía y sólo podía hacerse desde el yo, pero que ha descubierto a éste como borde, como marco, “allí donde el mí no se da”. Y ahí, en ese despojamiento, en esa exterioridad, se ha constatado como lo no constatable aquello que todos tenemos en común: el centro que “es de todos”, el centro que es el muro. Fijémonos como la descripción de ese centro común, que es de “quienes lo conocen como de quienes no, quienes lo encontraron, quienes lo han perdido o ni lo presintieron” (ibid.), es similar a ese muro que separa y en su separación incluye “a los vivos de los muertos, a los que están de los que se fueron, pero también los exiliados de aquellos a quienes dejaron atrás, a los que hablan un idioma de los que hablan otro” (Maillard, 2011a: 309). De este modo, en el “fracaso” de su teoría del conocimiento, nuestra autora ha descubierto la potencialidad de ese fracaso como la fertilidad de los vacíos, de los huecos en blanco, y ahí se ha hecho el lenguaje, el encuentro, la poesía necesaria que es poesía de la carencia –poesía que “diga el hambre” (Maillard, 2009b: 156).

La tesis de Nuño Aguirre de Cárcer centrada en la actitud contemplativa en la obra de Maillard, esto es, en su teoría del conocimiento, finaliza con *Bélgica* debido a que este cuaderno era el último libro publicado por la autora al concluir su trabajo. Tras el análisis del diario, Aguirre de Cárcer se pregunta cuál puede ser el rumbo que tome la escritura de Maillard. Para él, con *Bélgica*, Maillard deja de lado la observación de la mente para centrarse en “un contenido más autobiográfico, alejándose del horizonte de la influencia de la filosofía india” (Aguirre de Cárcer, 2012: 779). Para nosotros, sin embargo, no es así, pues consideramos que en su cuaderno de la memoria sigue estando presente la India, así Abhinavagupta y su universalización estética. Tampoco consideramos incompatibles los aspectos autobiográficos con la indagación en los procesos mentales, todo lo contrario, pues creemos que su inclusión forma parte de ese intento de Maillard de captar con fidelidad los movimientos de la mente que está modulada por las propias vivencias y sensaciones, tal y como la propia Maillard valora

(Maillard, 2011a: 318). De hecho, *Bélgica* va un paso más allá en su teoría del conocimiento con la no separación de la página en dos espacios sino la inclusión en una misma superficie, en el presente de la vivencia, como la imagen-cristal de Deleuze. Además, consideramos que *Bélgica* supone otro cambio clave: la constitución de esa poesía del muro, de esa comunidad de los límites que tiene como consecuencia la importancia progresiva de las reivindicaciones sociales, políticas y éticas en su obra, desde la cuestión animal a la ecología o los problemas de la globalización.

En *La mujer de pie* y en *La herida en la lengua* ocupa un lugar cada vez mayor la preocupación política y social que no se opone a la indagación en los procesos mentales sino que de hecho es consecuencia de ésta misma. Un imperativo ético que estaba ya presente en libros anteriores, así *Matar a Platón* o en *La razón estética* pero que ahora se consolida. Incluso ya en *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino* subyace la responsabilidad con el presente, así en el artículo “Por qué Séneca” donde relaciona la filosofía de la malagueña con la del estoico, detectando en ambos la búsqueda de un saber vital, de un pensamiento práctico, a la manera del que ella misma lleva cabo en su obra (Maillard, 1990: 87). Nuestra autora concluye su texto sobre Zambrano/Séneca con la siguiente nota en cursiva: “Este artículo se terminó de escribir el mismo día de primavera de 1989 en que fueron ejecutados públicamente en Pekín veintisiete estudiantes por reclamar la democracia” (ibid., p. 100). Maillard lleva al afuera su artículo, lo sitúa en la concreción del mundo, en –como ella diría– “lo que importa”, con la atención al presente, sintiéndose parte de vivir en simultaneidad con los otros. Su pensamiento no está desligado de los sucesos históricos sino que atiende a ellos, inscribiéndose en la red de estos. Así, no podemos no atender a ellos porque están ahí, subyacen en lo que escribimos, aparecen como una nota al final. También en el mismo libro, en el último capítulo titulado “Diapasón. A modo de autocrítica” –y vemos en “diapasón” el concepto de “vibración” así como la “autocrítica”, esa responsabilidad de sí que caracteriza su pensamiento, su ética. Al concluir estas páginas finales nuestra autora expresa el límite al que ha llegado: “He pedido disculpas: no he sabido hallar esa voz capaz de aunar todos los ritmos, esa voz en la que todos pudiesen reconocerse; no he sabido hallarla a no ser, tal vez, con respecto a mis propias loas” (ibid., p. 140). Lo que no sabe Maillard, y es lo que descubre veinte años después con *Bélgica*, es que esa incapacidad, ese no saber hallar, es justamente lo que da lugar a la voz que aúna todos los ritmos.

A partir de *Bélgica* Maillard encuentra el lenguaje posible para la ética, la realización de su poesía necesaria, y lo encuentra tras haber efectuado el viaje por la conciencia, la indagación mental que es, como hemos visto, una indagación y un viaje textual. Su diario desemboca en el fracaso: aquellos límites de los transeúntes de *Matar a Platón* son los mismos que le impiden alcanzar el gozo en su viaje por la memoria. Pero descubre que "lo que importa" no era superarlos –no podemos superarlos–, sino sobre ellos, manteniéndose en el muro, en el abismo, en el vértigo, ser Cual (Maillard, 2007: 147). Se constituye entonces un lenguaje de la comunidad que es el lenguaje de nuestra incapacidad, iniciándose el diálogo, el decir, su "oídme" que es un imperativo –“no somos libres”– y un hueco a habitar para el otro (Maillard, 2015c: 79).

Conclusiones

El objetivo del presente capítulo consistía en examinar la teoría del conocimiento de Maillard con la hipótesis de que en ella íbamos a encontrar la apertura hacia la ética de la diferencia. En la epistemología de Maillard observaríamos los presupuestos estéticos de la ética de la diferencia. Y efectivamente, así lo hemos confirmado. Pero con un resultado que quizá puede parecer sorprendente. Porque el viaje de la conciencia de Maillard, tal y como lo hemos trazado, ha desembocado en la imposibilidad de la observación, en el fracaso de la contemplación, del gozo, y ha sido en esa imposibilidad y fracaso cuando hemos vislumbrado la alteridad irreductible, el inicio del diálogo.

En el primer apartado del capítulo, "La teoría del conocimiento", hemos empezado viendo los motivos que llevaron a Maillard a constituir su pensamiento como epistemología, y la causa es, dijimos, la responsabilidad, la convicción de que no hay una verdad sino una construcción –no el mundo sino la construcción que hemos erigido desde nuestra mirada. Esto lleva a nuestra autora a concluir el error de las grandes preguntas filosóficas. Por tanto, lo que efectúa Maillard en su obra va a ser no la interrogación por el mundo sino qué es lo que me hace preguntar por éste, la teoría del conocimiento como imperativo filosófico.

De este modo, en el segundo apartado "La mente como texto", nos hemos detenido a analizar que Maillard examina la conciencia como si de un artefacto lingüístico se tratara. Hay en Maillard una convergencia entre la crítica lingüística y la indagación en los mecanismos de la conciencia. Y por tanto, los procesos de

observación y análisis del lenguaje, de desautomatizar el lenguaje, de intentar construir otra discursividad, se corresponden con el intento de desactivar las inercias de la conciencia. Del mismo modo que hemos visto en los primeros capítulos, fundamentalmente en "El afuera", el intento de nuestra autora de constituir un lenguaje desautomatizado, inserto en el presente, capaz de captar el aquí, de ser "decir" y no dicho, el lenguaje abierto al otro; hemos visto en el tercer apartado del presente capítulo, "Las habitaciones de la conciencia", su concepción de la mente como espacio, el trazado de la conciencia como un mapa cambiante, movedizo, así como el uso de las palabras gramaticales para expresar el movimiento del pensamiento, palabras vacías para habitar por el cuerpo. Cuando vimos la corporalidad en el anterior capítulo, señalamos su relación con la ética. Y al observar que este pensamiento corporal se manifiesta en su teoría del conocimiento, en su concepción de la mente, concluimos que la teoría del conocimiento de Maillard también se dirige hacia un afuera desde donde se constituye la posibilidad del encuentro entre cuerpos, la relación ética con el otro.

En el apartado "Una o muchas arañas" hemos continuado con las metáforas fundamentales de la teoría del conocimiento de nuestra autora. Tras referirnos a la espacialidad, nos detenemos en el campo semántico del tejido, lo cual por un lado nos vuelve a señalar la relación que establece entre mente y texto, y por otro lado nos sigue apuntando a una concepción de ambos desde la espacialidad, ya que la metáfora del tejido nos remite a la simultaneidad, a la convergencia, esto es, al acontecimiento, conectando así con lo que vimos en el capítulo anterior y que a su vez nos desliza hacia una concepción de la mente para el afuera, para el encuentro con el otro. Nos detenemos en este apartado especialmente en la imagen de la araña, una de las reencarnaciones o desdoblamientos de Maillard, y que simboliza, como Kāli, la potencialidad destructora. Sin embargo la araña es un símbolo múltiple, como una palabra gramatical, porque lo que descubrimos es que la araña es el cuerpo, esto es, el vacío que todos los cambios sustenta, y como tal vacío es movediza, sólo puede ser en función del contexto, del instante, del acto. La araña, esto es, el cuerpo, la mente, el lenguaje, son límites, y esto nos lleva al final del viaje por la conciencia de Maillard donde descubrimos la exposición absoluta de una paradoja: cuando la araña es un hilo más del tejido, el vacío un vacío más, la incapacidad de salir de sí.

De este modo, en la sección "El mundo está en mí", hemos llegado a un punto crucial de la obra de Maillard, el límite mismo de su teoría del conocimiento y de su crítica lingüística, cuando la mente no puede observar a la mente del mismo modo que

el estómago no puede digerirse a sí mismo. Hay un límite en la teoría del conocimiento, y ese límite es el cuerpo, como hemos visto en nuestro trabajo, comparando el pensamiento de Maillard con la filosofía de Wittgenstein, con Patañjali, con Michaux y con Nāgārjuna. Maillard llega a éste, y al llegar allí su objetivo, su honestidad, va a ser merodear en los muros. Nuevamente hemos visto el compromiso de nuestra autora por sostenerse en el afuera, en la diferencia, para una alteridad irreductible que empieza con uno mismo, con la propia conciencia. Pero no sólo merodear, porque allí sostenida se abre la conclusión más relevante de nuestro capítulo: en su fracaso se va a construir la alteridad que es la comunidad, la diferencia que es un sujeto universal

En el último apartado del capítulo, "Unas palabras escritas en un muro", hemos realizado el viaje de *Bélgica* para llegar al fracaso, a la imposibilidad del gozo que va a suponer la apertura de la comunidad, en la estética-ética de la diferencia plasmada en la performance final del muro de Ixelles. A través del límite de la conciencia, el límite del yo, Maillard llega a la vivencia universal de este límite, su inserción en el afuera, su estar siendo cuerpo, de tal manera que al final, incapaz de traspasar el último muro de la conciencia, detenida ante ese muro, descubre en él la comunidad, la diferencia irreductible. De ahí la inscripción de unos poemas que regidos por la poética de los acontecimientos, por un lenguaje desnudo, despojado, por una palabra que es "decir", efectúan un lenguaje universal caracterizado por la resonancia, por el contacto, por la fisicidad, iniciando el diálogo. A partir de aquí, después de *Bélgica*, el compromiso político, social y ético de Maillard parece explicitarse con la publicación de textos que evidencian sus preocupaciones sociales, su ecologismo, la defensa de los animales, así como su denuncia de la globalización, de la cultura de masas y del arte *kitsch*. Sin embargo, no consideramos que esto último sea una novedad en su obra, pues desde *La razón estética* habíamos observado estos temas, si bien es cierto que es ahora, tras el recorrido por la conciencia, tras la teoría de conocimiento, cuando Maillard ha encontrado el lugar desde donde hablar, las palabras concretas con las que hablar.

CAPÍTULO IV.

ELLA

Introducción

Vimos en el anterior capítulo que el límite de Maillard, la imposibilidad de recuperar el "gozo", le llevaron a las palabras escritas en el muro, la alteridad irreductible. Con el límite del observador se había constituido un sujeto que iniciaba el diálogo, que se dirigía al otro. Como dijimos, uno de los objetivos de nuestro trabajo era rastrear hacia un sujeto posible, aquel que pudiera hablar, recuperar el lenguaje, practicar una hermenéutica ética, y estimábamos que la obra de Maillard se había construido en esa dirección. Esto es lo que intentaremos ver en el presente capítulo: cuál es el sujeto posible en la obra de Maillard, quién es aquel que habla pero sobre todo, quién es aquel que escucha, que atiende al otro, que interpreta al otro.

Para ello, para rastrear este sujeto, hemos distinguido cinco partes. En la primera, "El cuerpo expuesto", vamos a partir de la cuestión del yo en Maillard, tema que generalmente ha sido tratado por sus investigadores señalando la disolución de éste en el pensamiento de nuestra autora, esa guerra al "mí" a la que nos referimos. Sin embargo, esto parece contrario a la misma alocución y práctica de Maillard de hablar siempre desde el yo, la primera persona de sus diarios. Por tanto en esta primera parte vamos a analizar esta primera persona que habla en los diarios de Maillard, que dice en *Matar a Platón* "yo no soy inocente" (Maillard, 2004: 67), y si cabe o no hablar de destrucción de la primera persona en nuestra autora. Vista esta primera persona, nos detendremos en la tercera persona, esto es, cuando en los textos de Maillard se erigen desde la descripción, así en *Matar a Platón* o en fragmentos de los diarios, y qué relación tiene esta tercera persona con la primera, así como la ausencia de un tú en su obra de madurez. En "Cual" nos concentraremos en los poemas de este personaje con el que se concluye *Hilos* y que todos los investigadores de nuestra autora coinciden en señalar como el resultado de la teoría del conocimiento de Maillard, del despojamiento llevado a cabo en *Hilos*, por lo que nos detendremos a analizar si es este el sujeto posible, qué o quién es Cual. En "Dar expresión a esa extrañeza" repararemos en las

frecuentes alusiones de Maillard al extrañamiento, a la duda, a la puesta en cuestión, para esclarecer si el asombro es una incapacidad del diálogo o un direccionamiento hacia éste. Finalmente en "Los que dialogan" repararemos, tras todo lo desarrollado, si ha sido posible la construcción de un decir y quienes son aquellos que pueden hablar, aquellos a los que les es posible el diálogo, deteniéndonos en algunos pensamientos que consideramos tienen relación con Maillard, como el feminismo o el ecologismo, y que estimamos tienen que ver con aquellos que hablan, con aquellos que pueden hablar.

1. El cuerpo expuesto

En los capítulos anteriores de nuestro trabajo hemos aludido reiteradamente a una misma idea: la escritura de Maillard es escribir. Las diferencias entre el escribir y la escritura las expusimos fundamentalmente en los primeros capítulos de nuestro trabajo "Filosofía y literatura" y "El afuera", desarrollando la subversión del escribir con respecto a la escritura, su fuga continua, su desequilibrio, así como la dificultad de mantenerse ahí. El "escribir" implica la exposición de lo que en la escritura permanece velado (o vendado, si atendemos a los dibujos de Escalona que se entrecruzan con los poemas de Maillard en *La herida en la lengua*), esto es, los márgenes del discurso, la corporalidad de aquel que habla, su presente, ese "aquí" ineludible en el que Maillard insiste en sus cuadernos, poemarios y ensayos. Ya vimos en el fragmento de *La mujer de pie* "El espesor de la ceguera" la declaración de Maillard de que "siempre que uno hable, cualquiera que sea el tema del que trate, que no se engañe: estará aquí" (Maillard, 2015d: 148). Por tanto, se hace fundamental en el "escribir" la exteriorización de la enunciación, de ese "yo digo ahora que", y por ello hablar en primera persona. Los ejemplos que podríamos poner donde vemos reiterada esta idea en los cuadernos de nuestra autora son muchos. En el capítulo "Filosofía y poesía" nos referimos a ese fragmento de *Filosofía en los días críticos* en el que explica la necesidad de hablar siempre desde el yo, no esconderse en el plural mayestático, la pretendida y falsa objetividad científica, sino exponer el propio posicionamiento (Maillard, 2001b: 71). También en *Bélgica*, en el capítulo "*Besoin de voir plus grand*" la declaración directa de aquello que había llevado a cabo a lo largo de todo el cuaderno: la explicitación del lugar desde el que se habla (Maillard, 2011a: 318). E igualmente en *La mujer de pie* cuando incide en la necesidad de incorporar todas las "burbujas de pensamiento"

(Maillard, 2015d: 259). De manera general, este propósito de manifestar las propias condiciones de escritura, hacer de la escritura “escribir”, orienta el pensamiento de Maillard hacia la indagación de la conciencia, la teoría del conocimiento, como vimos en el anterior capítulo “En el punto de mira”. En el mismo fragmento de *La mujer de pie* “El espesor de la ceguera”, nuestra autora manifiesta la necesidad de ocuparse de la mente (Maillard, 2015d: 149), lo cual proviene de su convicción de que no hay realidad sino lugar desde el cual constituimos realidad, no hay realidad sino la ventana a través de la cual miramos.

Hablar desde el “yo”, explicitar la enunciación, no es atrincherarse en la identidad, todo lo contrario: es la inserción en el cambio, la constitución no del ser sino de ese “estar-siendo” al que había apuntado ya en su poesía fenomenológica (Maillard, 1998: 194). De hecho es el ocultamiento del “yo”, su protección tras los cercos discursivos, lo que supone el afianzamiento de éste, cerrándose a las transformaciones, mientras que su evidencia, su exterioridad, es lo que lo sitúa en el contacto, expuesto a los acontecimientos, cuerpo sobre el mundo. En primer lugar hemos de tener en cuenta que Maillard concibe el “yo” como una forma gramatical: “sólo un pronombre que acompaña al verbo y a sus imágenes” (Maillard, 2015d: 27). Se trata por tanto de una palabra-cáscara que precisa ser habitada, careciendo de significado autónomo siendo continuamente reactualizada. “Yo” es, como supiera ver Benveniste, aquel que habla, el emisor del discurso, pero que luego, intercambiados los papeles del discurso, será otro, el otro que en aquel momento hable (Benveniste, 1987: 152), de la misma forma que en Maillard los términos de su cartografía de la conciencia son continuamente reactualizados. Aunque la versatilidad del “yo” en el diálogo no se debe sólo a un cambio en los papeles de emisor y receptor, sino también, como expone Maillard, los devenires del cuerpo, de la vida que es vida sobre el mundo, en el desgaste de sí, en el movimiento, el principio de dinamicidad. “Yo” es continuamente desplazado en distintos agenciamientos de lugar, de tiempo y de experiencia que hace que nunca sea una identidad fija sino que, como el significante de las palabras en el devenir del discurso, su sentido sea variable y nunca uno, de modo que “yo” sea “ese vacío en el que todos los cambios se organizan” (Maillard, 2001c: 14) como la “mente-araña” que vimos en el anterior capítulo. Por ello Maillard se concentra en la escritura de diarios, sus cuadernos de viajes, por ser la forma discursiva más adecuada para captar el movimiento, para hacer presente y cuerpo con el lenguaje. También por ello el uso de esas palabras gramaticales a las que nos referimos: pronombres, adverbios o

preposiciones; palabras de significado no absoluto sino relativo, cuyo sentido se establece de acuerdo a las relaciones trazadas en el espacio-página. Dice Maillard en *La baba del caracol*, en su ensayo sobre los poetas vagabundos Michaux y Santôka que “una persona es una multitud de fragmentos, su vida no es una historia sino un mapa o, mejor, una retícula o un rizoma que ofrece itinerarios diversos, cada uno de los cuales daría pie, si lo siguiésemos, a construir una historia distinta de las otras” (Maillard, 2014b: 69). Al escribir desde el “yo”, lo que nuestra autora busca no es elegir un itinerario, sino mostrar la potencialidad de estos caminos, el vacío que gesta todos los cambios, siendo el resultado de esto la polifonía de voces a la que se refiere Tort (2015) o los desdoblamientos que analiza Nieto (2015b).

En *La mujer de pie* Maillard lanza las siguientes preguntas: “¿Es usted acaso algo más que el sujeto de un verbo? ¿Es usted algo más que el sujeto de todas las acciones que se le atribuyen? ¿Es usted algo más que *usted*?” (Maillard, 2015d: 99) Estas preguntas inician el subcapítulo del cuaderno titulado “La herida en la lengua” –lo cual nos conecta inmediatamente con el poemario del mismo título– donde se realiza una reflexión sobre los límites del lenguaje. Maillard vuelve a concluir que todo es cuestión de lenguaje: “Por encima de mí, ¿qué soy? *Por encima de mí* es cuestión de lenguaje” (Maillard, 2015d: 102). Lo que se descubre justamente es que el “yo” no es más que una palabra vacía que nada designa, pero justamente en ese vacío está su capacidad para expresar la multiplicidad del instante, la simultaneidad del acontecimiento. Por tanto, la respuesta a la pregunta “¿Es usted algo más que el sujeto de un verbo?” es “no”, pero en ello reside también la potencialidad, la capacidad del encuentro.

Lo que hemos de recordar es que el “aquí”, el hablar desde el yo, no es una elección pues siempre “estará aquí” (Maillard, 2015d: 148), siempre el marco de la ventana. Por tanto Maillard no está efectuando una elección estética al escribir desde la primera persona, al desarrollar su escritura de diarios –lo que Cixous llama y practicó una escritura de taller, denominación que nos parece adecuada en tanto la potencialidad que implica. No es elección sino, como vimos, honestidad (Maillard, 2014a: 713). El imperativo de Maillard de hablar desde el yo se debe a su propósito de “no mentir” (Maillard, 2004: 75), no pretender la verdad sino apuntar a la posición relativa y mortal de nuestro decir. Al delatar la insuficiencia, la fragilidad del propio lenguaje, hablar desde el yo se convierte en un compromiso ético, una responsabilidad con la propia palabra, así como una atención y un ofrecimiento al otro. Porque al exponernos damos al otro la oportunidad de dirigirse a nosotros, donde preguntarnos, donde inquirir,

creando las condiciones del encuentro que sólo puede ser encuentro entre cuerpos. Se trata, por tanto, de la constitución de un discurso de la alteridad que se inicia con la radical imposibilidad de salir de sí, la imposibilidad de hablar desde un lugar que no sea el yo, la imposibilidad de saltar esa sombra, y en esa imposibilidad se abre la comunidad: un poema escrito en un muro.

Recordemos una vez más el poema “Aquí” donde Maillard se dirige a otro para decir “Dime lo que he de hacer” (Maillard, 2007: 51), para decir “decir”, la entrega, como expresara Blanchot: “Haz de manera que yo pueda hablarte, que mi llegada a ti no cese nunca” (Blanchot, 1995: 43). Destacamos del poema “Aquí” no sólo la exposición radical al otro sino, en la absoluta desnudez de esta exposición, de ese “dime” semejante a “decir”, la fragilidad de las identidades que se entremezclan, “tus ojos sus ojos” (Maillard, 2007: 52) o “dices dice” (ibid., p. 51), el deslizamiento y desplazamiento de las personas, la transformación continua en el estar-siendo del diálogo. Esta oscilación, esta superposición que es consecuencia del “aquí”, del encuentro, de la simultaneidad del uno frente al otro, es el lenguaje del afuera, el habla de los cuerpos, lo que Maillard llama “la poesía que diga el hambre” (Maillard, 2009b: 156).

El hablar desde el yo crea por tanto el “decir”, el discurso del “ante”. Ya reproducimos la cita de Deleuze y Guattari relativa a un pensamiento del “ante”, pero consideramos que, dada la importancia de la idea que ella destila, así como de su relación con lo que ahora mismo estamos desarrollando, es necesario volver a ella

No somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas. [...] Artaud decía: escribir *para* los analfabetos, hablar para los afásicos, pensar para los acéfalos. ¿Pero qué significa “para”? No es “dirigido a...”, ni siquiera “en lugar de...”. Es “ante”. Se trata de una cuestión de devenir (Deleuze y Guattari, 1993: 110-111).

La constitución de un pensamiento que sea no “sobre” sino “ante” enlaza con ese “decir” o “escribir” forjado en la explicitación del cuerpo de la enunciación. Un pensamiento del “ante” que identificamos con la obra de nuestra autora y que interpretamos como un imperativo ético, un lenguaje atento y dirigido al otro. También el escribir de Cixous, quien afirma que “sólo puedo escribir si en mí vive una fe en la existencia de la palabra a quien puedo hablar en mi palabra. Siempre hubo en mí la

necesidad del otro, pero del otro-en-la escritura” (Cixous, 2010a: 118).⁹⁸ El “ante” es el encuentro con el otro respetando su alteridad irreductible. Por ello “ante” y no “de”, pues el “de” indica sintácticamente subordinación mientras que el “ante” es la relación en un mismo nivel. Fijémonos además en otra preposición, el “para”. “Para” es el ofrecimiento, la exposición a la que nos estamos refiriendo en estas páginas, el “decir” de Lévinas o el “dime” del poema de Maillard. De hecho, hemos de mencionar, en consonancia con este fragmento de Deleuze y Guattari, la importancia del “para” en Lévinas, su descripción de un “ser-para-el-otro” que no era anulación de sí sino relación (Lévinas, 2000: 50), a la manera del “devenir” al que aluden también en estas líneas Deleuze y Guattari. No se trata de unión, pues ésta sería la supresión de la alteridad, de la diferencia, sino la constitución de agenciamientos, de entrecruzamientos, una vivencia simultánea como el acontecimiento de *Matar a Platón*. De hecho, Deleuze y Guattari van a insistir que “devenir” no es convertirse *en*, sino relación, como ellos expondrían con el ejemplo de la crisálida y la avispa: dos corporalidades irreductibles que se sitúan en el encuentro, sin violencia ni dominación, en el “ante” del uno frente al otro, del otro frente al otro, convergencia de su propio existir, haciendo territorio común, creando espacio (2002: 44-45):

[...] Devenir no es una evolución, o al menos no es una evolución por descendencia y filiación. [...] El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el vasto dominio de las simbiosis que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. Hay un bloque de devenir que atrapa a la avispa y la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender. [...] Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir (Deleuze y Guattari, 2002: 44-45).

El pensamiento del “ante” de Deleuze y Guattari nos lleva nuevamente a la importancia de las palabras gramaticales para expresar el pensamiento de la diferencia.

⁹⁸ Cixous, Lévinas, Deleuze Guattari o Derrida (por mencionar a los que, sin incluir por supuesto a Maillard, están siendo los autores más recurrentes de nuestro trabajo) forman parte de un pensamiento de la diferencia, de un pensar la alteridad que se hizo imperioso en la segunda mitad del siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial, pero que aún hoy, en la crisis del capitalismo y en la violencia de la globalización, sigue siendo necesario como se manifiesta en la obra de nuestra autora.

Así, empezando por los propios “ante” y “para”, preposiciones que implican no un sentido absoluto sino posicional, palabras para habitar con el cuerpo, para darles una presencia. Y palabras además, en el caso de las preposiciones, que son “enlace” o “nexo”, esto es, para poner en relación otras palabras y sintagmas. Martin Buber, en su reflexión sobre la relación del sujeto con la alteridad, planteando lo que se ha llamado una filosofía del diálogo, atiende a la importancia de las formas pronominales yo/tú, lo que estas implican no sólo en el lenguaje sino en nuestra existencia, declarándolas “palabras primordiales”:

Las palabras primordiales no significan cosas, sino que indican relaciones.

Las palabras primordiales no expresan algo que pudiera existir independientemente de ellas, sino que, una vez dichas, dan lugar a la existencia.

Esas palabras primordiales son pronunciadas desde el Ser.

Cuando se dice Tú, se dice al mismo tiempo el Yo del par verbal Yo-Tú.

Cuando se dice Ello, se dice al mismo tiempo el Yo del par verbal Yo-Ello (Buber, 1969: 9).

Las palabras primordiales son pues palabras que expresan no sentido sino relación, palabras que no son conceptos sino cuerpos expuestos en el mundo. Y “primordiales” en tanto que establecen un habitar, un estar, un vivir, que siempre se produce en el entramado del mundo, en la relación del mundo, no habiendo más mundo que esa relación, la “cuaternidad” de Heidegger (1987: 20). Nos referimos al concepto de “cuaternidad” por su concepción del mundo como convergencia semejante a ese tejido por el que apela nuestra autora: "Decir Cuaternidad es escuchar que el mundo se abre en cuatro direcciones, se despliega en el cielo y la tierra, los mortales y los dioses" (Mujica, 1998: 70).

Buber se refiere al “ser”, pero nosotros preferimos llamarlo, para evitar la carga metafísica de la palabra y para adecuarnos al pensamiento de la diferencia que le atribuimos a nuestra autora, “estar-siendo” o “el afuera”, haciendo hincapié en la corporalidad de la existencia que estimamos es el fundamento de la ética de Maillard. Por otro lado, mientras que Buber identifica las palabras primordiales con los pronombres personales, nosotros las hacemos extensivas a todas las que hemos llamado palabras gramaticales, así el conjunto de pronombres, los adverbios o las preposiciones son para nosotros palabras primordiales debido a su capacidad para establecer relación,

para hacer el encuentro entre cuerpos concretos. Por tanto, las palabras primordiales, que en nuestro trabajo hemos llamado “gramaticales”, son ese discurso de relaciones o tejido donde una pequeña modificación supone la transformación de toda la trama, donde se recoge un mundo cambiante, movedizo, en función de las posiciones del cuerpo, de la posición de los significantes en la página. Un mundo continuamente reactualizado pero en cuya reactualización se hace apertura al otro, en una comprensión de la diferencia que es manifestación de la propia e irrefrenable diferencia. Ya vimos que la cartografía de la conciencia de Maillard es variable: mapa y no calco, los términos son continuamente movidos, siendo casi imposible establecer una definición, trazar una descripción sistemática de su teoría del conocimiento. Porque no se trata del significado sino del devenir, del ser en relación que es ser en común, o lo que es lo mismo, en comunidad. Una comunidad a la que apela Maillard en la conclusión de su poética de la compasión (Maillard, 2014b: 114), una ética de la diferencia imperiosa en nuestra actualidad. De hecho, es ello lo que implica el “ante” de Deleuze y Guattari, el “para” de Lévinas: no enfrentamiento ni dominación sino un pensamiento de relaciones, de uno frente al otro, no reducidos, no unidos, pero sí entretreídos. Y es el “yo” de toda enunciación el que desde su vacío crea mundo, esto es, el que establece las relaciones, el que hace “ante”, el que se dirige “para”, por ello la importancia de construir un discurso que explicita siempre a éste.

Las palabras primordiales o gramaticales pronunciadas por el “yo” son palabras muy concretas que expresan sensaciones, instantes. Palabras de significado movedizo pero de un sentir muy concreto. No conceptos ni ideas como “amor” “Dios” o “arte”; sino “aquí”, “allí” o “ellos”, la experiencia de estar en el mundo, el instante de entrecruzamiento. Un lenguaje para habitar donde “habitar” es la experiencia universal de poseer un cuerpo y ser irreductiblemente ese cuerpo, sólo ese cuerpo. Las palabras primordiales son por tanto las que fundan la literatura entendiendo por tal la literatura de acontecimientos. A diferencia de la literatura de conceptos, próxima a la metafísica, aquella que borra sus huellas, el “juego elegante cultivado por los nobles en las tardes ociosas” que decía Maillard (2014b: 109); la literatura de acontecimientos es la poesía de los que exponen su cuerpo y hablan desde el yo, de los viajeros, de los vagabundos como Santôka o Michaux: “Tal vez me sobrecogiera en ambas la honestidad de su escritura”, decía nuestra autora al referirse a estos dos poetas (Maillard, 2014b: 74).

Maillard distingue, como vimos en el primer capítulo de nuestro trabajo, entre una literatura metafísica y una literatura metadiscursiva o de los acontecimientos.⁹⁹ Sin embargo, para Cixous, la única literatura es ésta última: “Que las costuras se muestren, tal es el no-pudor propio de la escritura. La escritura disfruta haciendo saborear su composición. Desde la Biblia, la escritura es lo que deja ver su revés: y luego ya no hay revés” (Cixous, 2010b: 144). Según Cixous la desnudez, la exposición del lenguaje, del yo, en definitiva las palabras primordiales, son la literatura debido a su comprensión y vivencia de ésta como entrega. Recordemos al respecto la cita que hace un momento reproducíamos de la pensadora francesa: “Sólo puedo escribir si en mí vive una fe en la existencia de la palabra a quien puedo hablar en mi palabra. Siempre hubo en mí la necesidad del otro, pero del otro-en-la escritura: del otro habitante del país de escritura” (Cixous, 2010a: 118). Por el contrario Maillard en ocasiones expresó que con el despojamiento y exposición de sus diarios se estaba alejando de la literatura, un alejamiento que consideraba necesario: “Literatura, no: la literatura embadurna, confunde. Añade” (Maillard, 2006: 28). En realidad, no hay contradicción, ni mucho menos, entre la feminista francesa y nuestra autora: Maillard se podría sentir próxima de la concepción de literatura de Cixous ya que su poesía que diga el hambre es una poesía ante el otro, una poesía desnuda que muestra las costuras (Maillard, 2009b: 156). El problema es, como supiera Confucio, lo que entendemos por literatura. De este modo, cuando Maillard critica la literatura, va a hacerlo siempre en su consideración de tal como tradición, metafísica; mientras que su escribir sería aquello mismo que para Cixous era de manera general la literatura. Por lo tanto, estimamos que Maillard no está fuera de la literatura, sino en una práctica de ésta que difiere de la tradición romántica pero que se inserta en otras como pudiera ser la de sus admirados Michaux y Santôka entre otros.

Maillard o Cixous desarrollan una literatura constituida por palabras primordiales entendiendo por tales no sólo las palabras estrictamente gramaticales sino las que adquieren su funcionamiento. Palabras como piel desnuda, semejante a esa “inmediatez a flor de piel” a la que hiciera referencia Lévinas (1995: 121). Así la palabra “punto” del poema de *Hilos* no es una palabra primordial pero en su despojamiento actúa como

⁹⁹ Ya explicamos en el capítulo “Filosofía y literatura” la relación entre una poesía o literatura de los acontecimientos y la metadiscursividad, unidas fundamentalmente por su apelación al presente, por su mostrar y remitir el cuerpo de la enunciación.

tal. No sólo Maillard y Cixous, también Blanchot, Duras o Beckett, lo que anteriormente llamamos una literatura del espacio. Y del espacio pues es ahí donde las palabras no son conceptos sino vivencia presente. Una literatura de sensaciones, de una concreción que es universalización.

Sin embargo nuestra consideración no es sólo que habría un tipo de literatura con las características de la concreción, la corporalidad y la potencialidad, sino que la literatura es, por definición, concreta, corporal y potencial, esto es, ese espacio vacío que es hacia el otro, para el otro, “ante”. Estimamos que la universalización es el aspecto característico de la literatura, lo que lo distingue de otro tipo de discursos lingüísticos. Una universalización que se logra, siguiendo a Maillard, mediante palabras muy concretas: “en lo singular yace lo universal”, que decía nuestra autora (Maillard, 2014b: 101). Y palabras muy concretas que en estas páginas estamos identificando con lo que Buber llamó las palabras primordiales y nosotros gramaticales o corporales. Otros teóricos han considerado la universalización como el rasgo característico de la literatura, así Abhinavagupta o Derrida: “llamarás poema de ahora en más a cierta pasión de la marca singular [...], transportándote así en el nombre más allá del nombre” (Derrida, 1989b: 190). Rememoremos una vez más las palabras de José Luis Pardo: “A cualquier cosa llamamos arte, [...] pero sólo a *cualquier* cosa” (Pardo, 2010: 35). Pardo hace referencia a “cualquier”, centra su atención en “cualquier”, determinante indefinido, “cualquier” es palabra primordial (o gramatical) que en su indefinición expresa la experiencia universal del cuerpo en devenir que es la experiencia universal de cada vida viviéndose.

De este modo, si la literatura es el discurso universalizado, las palabras gramaticales, entonces la persona que funda la literatura es el “yo”. Como dijo Cixous: “la literatura comienza con la primera persona y acabara con la primera persona” (Cixous, 2010a: 47). Maillard nos indica que “yo” es nada: “no hay bajo la representación ningún mí, no hay expresión de ningún yo” (Maillard, 2014a: 104). El “yo” es sólo una forma pronominal, el vacío que todo cambio sustenta. Pero en este vacío el “yo” es una palabra universal capaz de expresar a todos, a cada cuerpo, a aquel que habla. Si entendemos la literatura como apertura, entrega, entonces la literatura “comienza con la primera persona” porque éste es el cuerpo en devenir, la vivencia y experiencia del aquí que cada uno experimenta:

¿No continuará la literatura siempre engendrando de nuevo el yo que corresponderá a una nueva situación y se apoyará en una palabra nueva? Pues no hay una última declaración. Éste es el milagro del yo, que vive siempre donde habla, no puede morir aunque sea golpeado o puesto en duda, aunque haya perdido la credibilidad y esté mutilado: ese ¡yo sin garantía! Y si nadie le cree, y si ni cree en sí mismo, hay que creerle, ha de creer en sí, cuando entra en escena, cuando toma la palabra, no importa quién sea ni lo que sea. Triunfará hoy como siempre en su calidad de portavoz de la voz humana (Bachmann, 2012: 187).

Hemos transcrito un fragmento de un ensayo de la poeta austriaca Ingeborg Bachmann donde vemos recogido esta idea del “yo” como la persona donde “comienza la literatura”. Aún más, atendiendo a Benveniste, entendemos que es en el “yo” donde empieza el lenguaje (Benveniste, 1997: 181). Por ello no podemos sino hablar desde el yo, y la poeta alemana señala la imposibilidad de que éste pueda morir “aunque sea golpeado o puesto en duda”. La referencia al yo “golpeado o puesto en duda” nos retrotrae al cuestionamiento del sujeto en la crisis de la modernidad de finales del siglo XIX agravada con la Segunda Guerra Mundial. En el clima existencialista de Posguerra, tras el horror de Auschwitz, el yo es declarado culpable y con él la lengua rota. Como dice Maillard en “Balbuceos”, última sección de *La herida en la lengua*, refiriéndose además de a Auschwitz a todos los holocaustos de la historia contemporánea: “La lengua tiembla al imaginar cómo se sirvieron de ella nuestras naciones para programar el exterminio de las tribus africanas. Qué palabras justificaron durante el segundo Reich las primeras alambradas” (Maillard, 2015c: 151). De hecho, esto es lo que recoge la propia poesía de Bachmann: aunque no sufriera en primera persona la persecución nazi, asistió a ésta con horror y culpa. El hastío se trasluce en su poema “Vosotras, palabras” que transmite el agotamiento y un sentimiento de culpabilidad ante el lenguaje (Bachmann, 1999: 57). También debemos de tener en cuenta su estudio e influencia de la filosofía de Wittgenstein que enseñó a la poeta esa actitud de alerta ante la discursividad metafísica (Bachmann, 2012: 39). Bachmann declaró en una entrevista de 1961: “Sospecha de ti lo suficiente, sospecha de las palabras, de la lengua, me he dicho muchas veces, ahonda esta sospecha –para que un día, quizás, pueda originarse algo nuevo –o que no se origine nada más” (Bachmann, 1999: 21). La sospecha de la austriaca no nos puede sino evocar al “No me / fio de mí. Nada es / permanente. Menos / lo es la palabra. Esto / tampoco, esto tampoco” (Maillard, 2002a: 33) que acaba

desembocando años después en ese “Volver a las palabras” de Maillard (2006: 79) similar al “para que un día” de Bachmann.

De hecho, a pesar de esta “sospecha”, de su renuncia a escribir poesía (Bachmann, 1999: 20), en sus ensayos Bachmann formuló la idea de la literatura como comunicación, como encuentro con el otro, como entrega. Así, el “tú” ocupa un lugar fundamental en los textos críticos de la austriaca (Bachmann, 2012: 110). En “Poema y lector” Bachmann se dirige al lector en una retórica más próxima al discurso amoroso que al de la teoría de la literatura:

Soy un hilado de muchos tejidos, pero tienes que ponerte mi tejido, o yo...

Eso sí, tu desnudez, nunca la cubrí [...].

No sé lo que quieres de mí. No sirvo para el canto con el que podrías marchar a ganar una batalla. Rehúyo los altares. No soy el mediador. Todos tus asuntos me dejan fría. Pero tú no. Únicamente tú no.

Lo eres todo para mí.

¡Lo que no quiero es serlo todo ante ti! (Bachmann, 2012: 110).

Aparte de que volvemos a encontrarnos con la metáfora del tejido en relación a una multiplicidad, a un devenir del sujeto; destacamos el hecho del respeto al otro como alteridad irreductible expresada a través de esa desnudez que Bachmann se niega a cubrir y que nos recuerda al rostro expuesto de la filosofía de Lévinas (1995: 60). El respeto a la alteridad irreductible está también presente en el deseo de no dominar al otro, de no convertirlo en un reflejo de ti sino mantenerse en la diferencia: “lo que no quiero es serlo todo ante ti”. Observamos por tanto la comprensión del otro como distancia insalvable, siendo la posición del yo ante éste no dominación ni asimilación sino “ante”, esa filosofía del “ante” (Deleuze y Guattari, 2002: 193) que es responsabilidad, encuentro, escucha. La retórica pasional de Bachmann expresa la alteración de esta entrega y nos evoca al desbordamiento discursivo de Cixous en *La llegada a la escritura* (2006). No es el caso de Maillard, más dada a la pobreza expresiva, despojándose, aunque igualmente encontramos en su obra una aproximación o dirección hacia el lector, siendo su desnudez precisamente su hueco al otro, así en *Matar a Platón* (2004: 67) o en *Husos* (2006: 79). De este modo no sólo no se oponen la “sospecha” y el lector, sino que el recelo del lenguaje desemboca en el otro, fuera del cerco de las palabras donde no hay “dicho” sino sólo “decir”.

La sospecha de Bachmann es búsqueda de una literatura posible –la “literatura como utopía” (Bachmann, 2012)– que se materializa en sus poemas últimos. Publicados en España con el título de *No sé de ningún lugar mejor*, son lo que podríamos llamar poemas balbuceos en tanto su sintaxis entrecortada, sus vacilaciones y repeticiones. Podemos recordar la relación que Maillard establece entre el balbuceo y la poesía necesaria (Maillard, 2014b: 113), así como la sección "Balbuceos" con la que concluye *La herida en la lengua* y donde se recogen los textos que expresan la fractura de la lengua ante los holocaustos y violencias de la modernidad (Maillard, 2015c: 143). La lengua balbuceante a la que se refiere Maillard y de la que también habla Deleuze (1992: 152-155), no es concepto sino que lleva inscrita la marca de la fragilidad del cuerpo que habla. Tartamudeo del estar siendo, del devenir, del cambio incesante, pues con “la mente desposeída de estrategias. / Sólo / el balbuceo” (Maillard, 2015c: 162). Veamos pues un fragmento de uno de los últimos poemas de Bachmann donde la lengua balbucea en sus reiteraciones, desvíos y pequeñas fracturas; unos versos que remiten además a una destrucción regeneradora que no nos puede sino evocar a la diosa Kālī:

No querer recordar más, querer destruir
lo que es recuerdo, tan extraño, querer destruir.
ahora debe destruirse, en mí mí en todo,
piedra y árbol y hoja, que esté destruido,
debe ser castigado y destruido hasta el último
eslabón, vengado hasta el último eslabón que
no es, destruido, por lo menos, vengado también
vengado lo que nadie puede vengar,
yo no lo puedo, ojalá alguien lo pueda,
vengar, la vergüenza miseria locura, lo que grita
por venganza, y sabe que demasiados soles,
demasiados sistemas no dejan correr nada, porque
las vías lácteas y estrellas cada vez mayores y los soles
materializan lo poco que somos (Bachmann, 1999: 193).

Antes de esos textos, acorde a sus declaraciones en la citada entrevista de 1961, Bachmann había estado más de cinco años sin publicar poesía, y este silencio, este rechazo a escribir poemas, también lo vivió Maillard como leemos en su “Carta de Benarés” fechada en 1995 y que nos sitúa significativamente antes de la redacción de

sus primeros cuadernos.¹⁰⁰ En la “Carta a Benarés” nuestra autora manifiesta: “Dejé de escribir poemas desde que hice un pacto con mi muerte. [...] Dejamos de perseguirnos, abandonamos las máscaras y las trampas [...]. El poema soy yo que dice ‘búfalo’, ‘tornado’, ‘letras’, ‘Calcuta’. El poema es lo que dice ‘yo’” (Maillard, 2014a: 180-181).

En su carta, Maillard desarrolla el concepto de poesía fenomenológica sin referirse a ella como tal pero describiendo la necesidad de captar el presente, el cuerpo, por ello esa alusión a la muerte que es la temporalidad y exposición, la fragilidad del aquí, susceptibles de ser heridos, como el hombre atropellado de *Matar a Platón*. De este modo, en la poesía fenomenológica el "yo" hace un pacto con la “muerte” en tanto la aceptación de la fragilidad de ser un cuerpo; una fragilidad que también transmite Bachmann al referirse a un “yo sin garantía” (Bachmann, 2012: 187). La mención al abandono de las máscaras está relacionada con la búsqueda de una escritura despojada con el fin de captar la inmediatez de la vida concreta, el acontecimiento, así la poesía mínima del haiku, poesía de las formas gramaticales. Maillard rechaza lo que ha sido su escritura poética anterior ya que no ha sabido captar el instante que es encuentro con el otro, vivencia ante el otro, en el entramado del mundo. No es un rechazo a la escritura en sí sino, como en Bachmann, un impulso hacia esa escritura que ella posteriormente llama “necesaria” y que es una poesía "que dice ‘yo’ ”, esto es, que expresa el vacío potencial que es el cuerpo depositado en el mundo, en el absoluto presente y despojamiento.

Observamos por tanto que ni Bachmann ni Maillard atacan a la literatura, antes bien, emprenden la búsqueda de una poesía que sea diálogo, una poesía necesaria,¹⁰¹

¹⁰⁰ El texto fue publicado en 1996 en la Revista Laberinto del Zinc siendo posteriormente recogido en el volumen *India*. Las citas de la “Carta de Benarés” que transcribimos en nuestro trabajo provienen de su más reciente edición.

¹⁰¹ Como manifiesta Cecilia Dreymüller en el estudio introductorio de la edición española de los *Últimos poemas* de Bachmann:

[Ingeborg Bachmann] no rechazó la lírica en general, sino un determinado tipo de poesía, autocomplaciente y embellecedora de la realidad, que llamó “tejido de polvo, el retumbar vacío de sílabas”. Su posición al respecto era similar a la de Theodor W. Adorno, cuya célebre frase sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz se ha interpretado erróneamente tantas veces: contenía una reivindicación de comprometerse (Dreymüller, 2003: 21).

Lo mismo que Dreymüller argumenta sobre la posición ante el lenguaje de Bachmann y Adorno, es lo que podemos decir de la escritura de Maillard, su desconfianza, su crítica, como estamos exponiendo en nuestro trabajo, no es aislamiento ni nihilismo, sino compromiso y responsabilidad.

llegando ambas a la misma conclusión que también fuera la de Cixous: “la literatura comienza con la primera persona”, “el poema es lo que dice ‘yo’”, siendo esto un proyecto, una convicción, que Maillard lleva a cabo en sus diarios.

2. La tercera persona

Bachmann había escrito esas líneas declarando al yo "portavoz de la voz humana" (Bachmann, 2012: 187) en el ambiente existencialista de la crisis del lenguaje que es la crisis del sujeto, y aún más, en relación a ésta, en un contexto teórico y filosófico en el que los estudiosos de la literatura propugnan la muerte del autor. Foucault en “¿Qué es un autor?” (Foucault, 1999: 94) y Barthes en “La muerte del autor” (Barthes, 1989: 65) siguiendo “el habla habla” de Heidegger (1987: 230) defienden la independencia de la obra con respecto a su autor. Las ideas de estos pensadores derivan hacia la expulsión del yo de la literatura. De modo que el ataque al yo en el siglo XX no se manifiesta sólo en la filosofía o en la teoría literaria sino en las propias obras literarias, en aquella narrativa descrita por Barthes en *El grado cero de la escritura* (2012: 27) y que podemos identificar con el *nouveau roman* o con novelas algo anteriores a éstas pero tan representativas de su tiempo como *El extranjero* de Camus.

El *nouveau roman*, donde de manera general se inscriben los libros de Robbe-Grillet o de Duras, intenta construir una lengua impersonal y exterior. El narrador omnisciente del siglo diecinueve es sustituido por un narrador que adquiere las características de una cámara cinematográfica que, situada en un punto de la escena, recoge lo que sucede. Los nexos entre este movimiento literario y el cine son evidentes y palpables. A la similitud de los procedimientos hemos de añadirle la obviedad de que tanto Robbe-Grillet como Duras han escrito guiones de cine e incluso dirigido sus propias películas. La narración se erige así no en el tiempo pretérito sino en el presente de la percepción, y sus personajes son retratados no como caracteres sino como corporalidades sin identidad. De este modo en las novelas de Duras es frecuente que los personajes sean reconocidos no como un nombre propio sino en las formas pronominales “ella” o “él”, esto es, en las palabras primordiales de Buber.

Parece pues, desde su construcción de una voz neutra, que las novelas de Robbe-Grillet o las de Duras atacan al sujeto. Sin embargo consideramos que no es así, del mismo modo que no creemos que no haya "yo" en *Matar a Platón* cuando el verso

“describe fríamente aquello que acontece” (Maillard, 2004: 19) o que en las “Escenas” con las que concluye *La mujer de pie* esté ausente la primera persona (Maillard, 2015d: 289). Acorde a lo que hemos desarrollado en este principio de capítulo así como en la última parte de “En el punto de mira”, no puede desaparecer el yo. El yo es el lugar ineludible y el “habla habla” desde el soporte de un cuerpo concreto y frágil. La impersonalidad de los personajes de Duras, de las “Escenas” de *La mujer de pie* de Maillard o de *El mirón* de Robbe-Grillet no expulsa al yo sino que nos muestra su corporalidad. Ateniéndonos a lo que hemos estado desarrollando, consideramos que la impersonalidad, la exterioridad, es el yo.

Exponía Roland Barthes en el artículo “La muerte del autor” que “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad” (Barthes, 1987: 70). Nosotros estamos de acuerdo con esta pérdida de identidad que se produce en la escritura, pero no la identificamos con la disolución del “yo” ya que consideramos que ese lugar neutro que abre el escribir es el cuerpo, y para nosotros, al igual que para Maillard, el yo es el cuerpo, ese lugar frágil, cambiante y movedizo, ese lugar expuesto al otro. Como expresa Blanchot en *El paso (no) más allá*: “El anonimato no consiste en rechazar el nombre retirándose de él. El anonimato plantea el nombre, lo deja vacío, como si el nombre no estuviese allí más que para ser atravesado” (Blanchot, 1994: 57). Lo que el filósofo identifica con el anonimato para nosotros es el cuerpo: un yo depositado sobre el mundo, devenir, aquí. Por ello la mención al “espacio vacío”, que se corresponde con la potencialidad de los huecos, el vacío fértil. Cixous expresa que “la literatura empieza con la primera persona” y que la escritura de taller, esa escritura que para ella es la auténtica literatura, es “prenatal y anónima” (Cixous, 2010b: 32). No se contraponen estas dos afirmaciones de Cixous, sino que están unidas: la escritura “prenatal y anónima” es la escritura del “yo”. Así, Bachmann manifiesta en uno de sus poemas, uno de sus *Últimos poemas*, que “si soy yo, lo es cualquiera que soy yo” (Bachmann, 1999: 63). Desde esta frase de la poeta austriaca podemos comprender que la literatura acabe siempre “engendrando de nuevo al yo” como “portavoz de la voz humana” (Bachmann, 2012: 187), porque si “yo” es “cualquiera”, ese “cualquier” del arte que dice Pardo como el “vacío” que señala Blanchot, esa impersonalidad es potencialidad. Que la literatura acabe siempre engendrando al “yo” significa la regeneración de la literatura, su continua revitalización a través de reinterpretaciones y lecturas a lo largo de la historia. Hay efectivamente una

independencia entre la obra y el autor, pero esto no implica la muerte del yo, sino que nos lo muestra en su ser en el mundo, sus transformaciones, su envejecimiento, su tiempo, su cambio. En definitiva, nos lo muestra tal y como es, tal y como sólo puede ser: un cuerpo.

Por tanto lo que el “yo” recoge para Maillard, Cixous o Bachmann no es la identidad –de hecho contra ésta se erige Maillard, la necesidad de dejar “la identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída” (Maillard, 2014b: 114). No la identidad sino la singularidad del instante que es la sensación, la vivencia exterior. Cuando en la “Carta de Benarés” nuestra autora expone lo que en libros posteriores llama poesía fenomenológica, concluye que la poesía es lo que dice “yo” porque como cuerpo es la experiencia singular de los acontecimientos, la percepción ahí, en el afuera. Entonces, desde esta exterioridad que es el yo-cuerpo, desde esta vida anónima que es devenir, el “yo” va a descubrirse como tercero. Así, el largometraje de Akerman *Jeanne Dielman*, situado en un plano distante, sin que el pulso tiemble, sin conceder un fotograma a la sentimentalidad, a la manera del *nouveau roman*, capta a la protagonista desde el “ella”, la tercera persona, la impersonalidad. Pero en esta exterioridad reconocemos nuestra vida agotada, nos reconocemos, porque como expresa Maillard, “¿quién no es Jeanne Dielman?” (Maillard, 2011a: 313). En la impersonalidad del personaje de Akerman se descubre el yo, esta impersonalidad es el yo, un yo anónimo, un yo-ella que genera en nosotros la vivencia universalizada de ese desgaste, de ese estar en el afuera. Recordemos que cuando Maillard descubre que no puede salir del yo, que “el mundo está en mí”, es cuando se produce, como vimos en el anterior capítulo, el desdoblamiento, la salida al afuera. De este modo el *nouveau roman* no sólo no acaba con la primera persona, el postestructuralismo de Foucault o Barthes no sólo no mata al autor, sino que éste se descubre con toda su desnudez y fragilidad, el “yo sin garantía” (Bachmann, 2012: 187), el yo que es ella, “la mujer de pie”, como vamos a ver en el último de los cuadernos de Maillard (2015d).

Los diarios de Maillard adoptan un punto de vista distanciado que capta al yo en su exterioridad, al yo-ella. Podemos recordar el diario de otra autora: *Muerte en Persia* de Annemarie Schwarzenbach –no casualmente citada por Maillard en *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 180). Schwarzenbach escribe un testimonio visceral sobre el dolor de la existencia, sobre la soledad. A pesar de la exposición de sí en estas páginas, en un momento dado del libro se refiere a éste como “diario impersonal” (Schwarzenbach, 2003: 76). La escritura de Schwarzenbach es la impersonalidad del yo viviendo, del yo-

cuerpo en el afuera del mundo, entrecruzado con el paisaje del desierto, con las montañas inhóspitas, con la dureza de las rocas: “Incluso cuando hablo de la vida que hacíamos en la expedición el relato dista mucho de ser una confesión personal” (Schwarzenbach, 2003: 76). Porque cuando la escritura es escribir, en el cuerpo de la enunciación, en la explicitación de las marcas, estamos en un “diario impersonal”, la impersonalidad del estar siendo.

En el caso de los diarios de nuestra autora se registra, como una cámara de cine, los movimientos por los distintos estados de la conciencia, su teoría del conocimiento. Una escritura anónima que es la escritura del yo-cuerpo, del yo en el presente. Aunque lo que se retrata es la cartografía mental lo es desde la consideración de la mente como cuerpo, es decir, no como algo abstracto sino muy concreto. Por ello la mente de Maillard se caracteriza por los cambios, por el mapa y no el calco, pues a la manera del cuerpo es devenir. La escritura del yo-ella que son los diarios se efectúa por medio de ese lenguaje gramaticalizado y espacializado que hemos expuesto, el texto tejido, al igual que el *nouveau roman* se inscribe una espacialidad discursiva. En su tesis doctoral Aguirre de Cárcer nombra el uso de “estrategias de impersonalización del discurso” donde incluye las construcciones sintácticas impersonales, la ausencia de persona en fragmentos de los cuadernos y el empleo de palabras gramaticales (Aguirre de Cárcer, 2012: 524).

De este modo, desde la primera persona de los diarios, se genera el desdoblamiento del observador, el “ella” que es el yo-cuerpo. Es común en muchos de los textos de nuestra autora el movimiento hacia una tercera persona, así fragmentos de *La mujer de pie* donde “ella” es este yo corporalizado, porque como la propia Maillard precisa en el libro “Nadie padece en cuerpo ajeno. Por ello, insisto: *usted* es ese alguien” (Maillard, 2015d: 31). De esta frase destacamos la cuestión del dolor intransferible. Ya en momentos anteriores de nuestro trabajo mencionamos el dolor como experiencia de la absoluta diferencia, como fundamento de una alteridad irreductible. El dolor nos hace cuerpos expuestos, nos muestra la fragilidad de este yo que es afuera y que todos compartimos. Pero a pesar de que todos somos susceptibles a la herida esta experiencia no puede transferirse, sólo ser vivida individualmente. Como expresa en “Escribir”: “cada cual con su dolor a solas / el mismo dolor de todos” (Maillard, 2004: 88). Por ello Maillard “insiste” que el dolor que narra en *La mujer de pie*, el dolor de ella, es el del “yo”, porque si bien el dolor nos convierte siempre en ella, en tanto afuera, exposición, a su vez nos muestra la soledad y el ineludible del yo, de

que sólo yo y de que el yo está solo (Maillard, 2014b: 42). En *Matar a Platón* el hombre atropellado es el único del que Maillard confiesa no saber lo que está sintiendo:

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

Esto va a ser precisamente la empatía: no el ponerse en el lugar del otro, sino confesar la imposibilidad de ello, el espacio en blanco de los escribas (Confucio, 2012: 187), el vértigo de Hadewijch (1999: 120), lo que en “En un principio era el hambre” llama “el no saber cargado de compasión”(Maillard, 2014b: 114). No nos podemos doler por otro ni nadie puede dolerse por nosotros, y en ese límite que compartimos está la única comunidad posible. La poesía necesaria es aquella capaz de expresar este muro.

De las líneas de *La mujer de pie* nos parece fundamental la elección por la forma pronominal “usted” en lugar de “tú” (Maillard, 2015d: 31). En primer lugar nos recuerda al “usted” recurrente de los relatos de Blanchot y de Duras, esto es, del *nouveau roman*.¹⁰² En *El mal de la muerte* la distancia insalvable entre los dos amantes, la imposibilidad de unión, se expresa a través de una narración en la que el protagonista es referido como “usted”, otorgándole así la distancia del cuerpo expuesto: “cuando usted lloró, fue sólo por usted y no por la admirable imposibilidad de alcanzarla a través de la diferencia que les separa” (Duras, 2010: 67). Expresa así *El mal de la muerte* la comunidad imposible que es la ética de la diferencia —y no en vano Blanchot construyó la segunda parte de *La comunidad inconfesable* titulada “La comunidad de los amantes” en torno a esta novela (Blanchot, 2002: 59). El “usted” de Duras muestra el aislamiento y separación del personaje, su afuera, su borde, y de igual modo creemos verlo en *La mujer de pie*.

¹⁰² Aunque Blanchot no pertenezca tradicionalmente al *nouveau roman*, sin embargo en nuestra consideración de ésta como una literatura del presente, del espacio, de las palabras primordiales literatura que destruye la identidad para abrir el yo al anonimato y potencialidad del cuerpo, consideramos que la obra literaria del francés se aproxima a ésta. También podemos recordar que la segunda parte de *La comunidad inconfesable* gira en torno a la novela de Duras *El mal de la muerte*.

El “usted”, empleado como bien sabemos para las formulas de cortesía o respeto, implica un distanciamiento mayor que si nuestra autora hubiera usado el “tú”. De hecho, cuando una novela se escribe desde el “tú”, en cierto modo no deja de ser una narración en primera persona, como un reflejo en el espejo –recordemos la novela *Señas de identidad* de Goytisolo no casualmente llamada “señas de identidad”. En consonancia con esto, Maillard va a sentir que el “tú”, la relación de un yo frente a un tú, se convierte en tantas ocasiones en una prolongación y dominio del yo sobre el otro. La cercanía del trato con el “tú” implica la inclusión de ambos en un grupo, en una identidad común, el cerco de una tribu. Pero esta proximidad anula las diferencias que cada uno es, esto es, anula su cuerpo, su dolor intransferible, por lo que a partir de cierto momento de su obra nuestra autora va a preferir el “usted” o la tercera persona antes que la segunda, asegurando así la distancia necesaria para el cuidado del otro en tanto alteridad irreductible, empezando con el primer otro que es el yo.¹⁰³

Utilizar el “usted” y no el “tu” es de este modo el paso de la ética de la semejanza a la ética de la diferencia. La ética de la semejanza consiste en el respeto al otro justificado por su condición de igual, mi semejante. Mientras que la ética de la diferencia, lo que Lévinas llama la alteridad irreductible (Sucasas, 2001: 20), es la vivencia del otro como límite infranqueable: lo que no puedo saber, y en aras de mi desconocimiento sólo puedo disponerme a la espera, a la escucha. De la misma forma que las fronteras debían ser salvadas para así seguir posibilitando el encuentro, la experiencia (Maillard, 2009b: 223); la ética de la diferencia de Maillard no quiere eliminar la distancia con el otro sino cuidarla, ya que entiende que en ella reside precisamente lo sagrado e inviolable del otro, como la muerte del hombre atropellado (Maillard, 2004: 59). Porque como expresa Simone Weil: “Amar puramente es consentir en la distancia, es adorar la distancia entre uno y lo que se ama” (Weil, 1994:95).

La ética de la semejanza es la efectuación de la famosa máxima atribuida a Confucio: “trata a los demás como te gustaría que te trataran a ti” (Maillard, 2013b: 38). Pero Maillard, en disconformidad aquí con el sabio chino, va a entender que hay una

¹⁰³ Si recordamos la importancia de la segunda persona en Ingeborg Bachmann nos puede parecer contradictoria esta crítica al tú que estamos aquí exponiendo. Sin embargo, no hay contradicción, ya que el tú de Bachmann es formulado desde la distancia de la tercera persona –“por ello tu desnudez nunca la cubrí” (Bachmann, 2012:110). De este modo, el tú de la poeta austriaca no es semejanza sino diferencia.

trampa en este planteamiento, y es la reducción, cuando no supresión, de las diferencias del otro, tal y como argumenta en su ensayo “La indignación” (ibid.), pero sobre todo como va a llevar a cabo en su obra desde *Matar a Platón*.¹⁰⁴ En su artículo de 2013, así como en los textos poéticos y en sus diarios publicados en los mismos años, Maillard entiende que los problemas de nuestro presente, esa crisis del capitalismo en la que estamos enquistados, se debe a la perpetuación de la semejanza que hace de las personas grupos, esto es, cercos, suprimiendo las vidas concretas. Como leemos en *La herida en la lengua* donde nuevamente hace referencia al dolor: “El dolor siempre acude en singular. [...] ¿Puede acaso sumarse el sufrimiento? ¿Será más el dolor de todo un pueblo que el de cada uno de sus miembros? ¿Cómo sufre un ‘pueblo’?” (Maillard, 2015c: 149). Con estas preguntas Maillard plantea en su poemario, como hiciera en “La indignación”, la violencia de la ética de la semejanza. Frente a ello propone una ética no de identidades sino de las singularidades, donde el otro no es aproximado al yo sino situado en la distancia de su irrepetible, el respeto del otro como instante, como acontecimiento: “Dentro de un marco realmente ético [...]. el respeto no se obtiene de acuerdo con el lugar que se ocupe, mayor cuanto más cerca se esté de la cúspide, sino por el hecho de ser lo que se es, y siéndolo plenamente” (Maillard, 2013b: 49).

No es sólo que la ética de la semejanza suponga la supresión de las diferencias, sino también la incapacidad de indignarnos más allá de lo que permite nuestra identificación. De manera que aquellos que no consideramos nuestros semejantes son aquellos ante los que nos permitimos no sentir ningún tipo de empatía razón por la cual nos sentimos autorizados para ejercer violencia sobre ellos y eliminarlos impunemente, porque no son personas, no son “yo”, tal y como ha sucedido y sigue sucediendo, basta repasar nuestra historia: personas de otra etnia, religión, clase social, sexo u orientación sexual, sin contar a los miembros de otras especies como los animales (Maillard, 2013b: 44). Cuando a Lévinas en una entrevista le preguntaron si los animales tenían rostro, respondió que no lo sabía, que no podía saberlo (Lévinas cit. por Derrida, 2008: 125).

¹⁰⁴ Podemos recordar que Simone Weil tendría otra interpretación de esta máxima que sí supondría un cuidado de la diferencia del otro, no su anulación o cerco:

Amar al prójimo como a sí mismo no significa amar a todos los seres por igual, porque yo no amo por igual a todos los modos de existencia de mí mismo. Ni tampoco no hacerlos sufrir, porque yo no me niego a hacerme sufrir a mí mismo. Pero sí tener con cada uno la relación que tiene una manera de pensar el universo con otra manera de pensar el universo, y no con una parte del universo (Weil, 1994: 190).

No sabemos si Lévinas se dio cuenta de ello, pero en esa imposibilidad de saber si el animal tenía rostro se abría la alteridad absoluta, radical, de su filosofía. Si bien el animal ha estado presente desde el principio en la obra de Maillard, tal y como constata Trueba (2015: 23) y como podemos ver en *Hainuwele* o en *Poemas a mi muerte*, en su obra de madurez no se trata de un tema sino una demanda ética, así como la experiencia misma del afuera y la posibilidad para situarnos en el aquí (Hidalgo Rodríguez, 2015a: 144-166).

Poemas a mi muerte, cuya primera edición data de 1993, es un poemario todavía de juventud con una concepción del ritmo y de la estructura poética próximas a las convenciones líricas y donde, a pesar de aparecer ya nombres y referencias a pensadores orientales como Hui-Neng (Maillard, 2005a: 78), aún no apreciamos la impersonalidad o gramaticalidad de títulos posteriores como *Hilos* o *La herida en la lengua*. Sin embargo, no podemos negar que hay algunos aspectos que son la semilla de su escribir posterior, de sus diarios, sobre todo en lo relativo a la segunda parte del poemario, titulada “El río” (ibi., p. 49). En esta sección, la autora recoge algunas de las experiencias de su primer viaje a India, y en éstas el animal tiene una marcada presencia. Leemos en uno de esos poemas: “La mirada de un cuervo me despierta. / Soy lo que ven sus ojos sin mirar.” (ibid., p. 61). En estos versos el encuentro con el animal es encuentro entre dos corporalidades frente a frente, expuestas la una ante la otra. En unos términos que nos recuerdan a los descritos por Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Derrida, 2008: 13), Maillard se descubre en los ojos del animal, y en ese rostro insondable, indescifrable, incomprensible, en ese muro, se hace cuerpo, tercero. Es fundamental el hecho de que el cuervo mire “sin mirar”, esto es, sin definir, sin cercar, pues a diferencia del hombre, el cuervo no interpreta lo que ve, de tal modo que el cuervo no me puede convertir en su semejantes, en su igual, y esta imposibilidad es la apertura de un otro frente a un otro, irreductibles, lo que permite que se dé el “soy”, que no es identidad sino cuerpo, el ahí del instante. En definitiva: en el encuentro con el animal se crea el acontecimiento, lo que no puede suceder entre semejantes.

Tres años después de publicar *Husos* aparece *La tierra prometida*, un libro de una demanda ética imperiosa y que sin embargo pasó desapercibido tanto por la crítica como por los lectores al considerarlo un mero juego verbal, quizá por la incompreensión de un libro que intenta precisamente superar las categorías de lo comprensible. *La tierra prometida* nace con el deseo de salvar a los animales en extinción, una extinción que no es sólo, por si no fuera lo suficientemente atroz, la desaparición de una especie, sino que

es también la del propio animal, la extinción del animal en tanto la extinción de la diferencia, la negación de su individualidad. Como señala Maillard, sobre el animal hemos ejercido la más radical de las violencias, y esta violencia no es sólo la de los mataderos o la de las selvas devastadas, sino también la del lenguaje, por ello *La tierra prometida* es el intento de construir un discurso que ampare y reconozca al animal. A través de un lenguaje previo al lenguaje, es decir, un lenguaje no discursivo ni lógico, Maillard nos lleva hasta el encuentro con el animal donde el animal no es creado sino convocado. *La tierra prometida* nombra a cada una de las especies en extinción, pero al nombrarlos no los clasifica ni abstrae, no los agrupa, sino que les otorga a cada uno un nombre propio, su ser material y concreto, y esto lo hace mediante una circularidad lingüística que nos lleva a la constitución de un tiempo presente, porque sólo en el presente el nombre puede ser nombre propio; sólo en el presente, nuestro presente compartido, tu nombre te nombra a ti y no a todos los otros que antes que tú y después de ti llevaron tu nombre. Entre cada uno de los nombres de los animales se repite una secuencia adverbial, como un conjuro o un mantra. Se nos impide el avance del texto, y en esta circularidad el lenguaje se despoja de su contenido y se convierte en materia, la adquisición de un cuerpo, nuestro encuentro. Reparemos en que esas palabras que se repiten sean justamente palabras adverbiales, esto es, gramaticales, palabras para habitar. Transcribimos como ejemplo la primera página de *La tierra prometida*:

Tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible nunca
tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible nunca
lobo tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible
nunca tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible
nunca musaraña tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea
posible nunca tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea
leopardo 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 apenas lince sea posible nunca tal vez
aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez
aún apenas sea posible buitres 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
lechuza tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible

nunca tal vez aún apenas águila real sea posible nunca tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez aún [...] (Maillard, 2009d:7).

Así, en el libro o conjuro *La tierra prometida*, en el artículo “La indignación” (Maillard, 2013b: 50) o en sus últimos libros –tanto en *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 155) como en *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 65)–, la escritura de Maillard ha encontrado en el animal la vivencia de la radical diferencia donde el propio “yo” deviene tercero, tal y como desarrollamos en “La alteridad irreductible: el encuentro con el animal en la obra de Chantal Maillard” (Hidalgo Rodríguez, 2015c). Entendemos que el animal puede ser “una vida” porque el animal no es. El animal concreto, carente de alma, de lenguaje, de pensamiento, carente de todo aquello que ha sido precisamente nuestra excusa para dominarlo, ha sido esta carencia la que le ha hecho, a diferencia nuestra, ser una vida, absoluto devenir. Es debido a esto que Maillard se vuelve al animal, porque encuentra en él la libertad de ser una vida, libertad que nos impide el ser alguien, el tener un nombre, el ser tú. Experimentar el animal es situarse en la ética de la diferencia, en el afuera del mundo, siendo la defensa del animal la defensa de la singularidad frente a la identidad, la defensa de diferencia frente a la semejanza. De este modo percibimos en nuestra autora no sólo su compromiso animal (Maillard, 2001a: 11); sino también lo que hemos denominado una “animalización de su escritura” (Hidalgo Rodríguez, 2015a: 148), esto es, la subversión del logocentrismo mediante la adquisición de los rasgos del animal aplicadas al lenguaje (Hidalgo Rodríguez, 2015a: 150), en unas “palabras animales” (Maillard, 2004: 74) a la que también se refirieran Deleuze y Guattari en relación a su pensamiento del “ante”: “No somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas. Y no queda más remedio que hacer el animal (gruñir, escarbar, reír, sarcásticamente, convulsionarse) para librarse de lo abyecto” (Deleuze y Guattari, 1993: 110).¹⁰⁵ En esta escritura animal, en esta escritura para hacernos animales, situamos a nuestra autora, en concreto su escritura más reciente, donde ser animales no responde a una pasión ni agresividad sino a lo que

¹⁰⁵ No podemos considerar ni mucho menos casual que estos filósofos del postestructuralismo que han aparecido ya en diversas ocasiones de nuestro trabajo, así Cixous, Derrida, Bataille, Deleuze o Guattari, pensaron el animal para pensar la diferencia, se posicionaron junto al animal para pensar una poesía no de los cercos, sino que fuera apertura (Hidalgo Rodríguez, 2015a: 157).

Bataille se refiere como “apatía” (Bataille, 1998: 29) y que nosotros llamamos, tal y como hemos desarrollado en las páginas precedentes, “impersonalidad”.

El “usted” por tanto funciona más como una tercera persona que como una segunda, en tanto que implica un distanciamiento, una aceptación del irreductible del otro para una ética de la diferencia y no de la semejanza. De hecho, en el último tramo de *La mujer de pie*, en “Escenas”, el “usted” es sustituido por la tercera persona, por “la mujer de pie”. En *Matar a Platón* nos encontramos con distintos personajes: el conductor, el hombre atropellado, el perro canela... esto es, terceros, siendo la única segunda persona que aparece la del lector que no es un “tú” sino un “usted”: “Pudo evitarlo, pero no lo hizo. / No quiso hacerlo. Pudo” (Maillard, 2004: 45). Antes de *Matar a Platón*, en los primeros poemas de Maillard encontramos una predominancia del “tú” asociado generalmente a una temática amorosa, así *Semillas para un cuerpo*, compuesto junto con el que por entonces era su compañero sentimental, el poeta Jesús Aguado. El amor es expresado en estos poemas como deseo de unión con el otro. En realidad, el deseo erótico en estos libros nos puede recordar la disyuntiva filosofía/poesía planteada en sus primeros ensayos y que era vivida como fractura de sí. En correspondencia con el planteamiento de una identidad dividida entre la filosofía y la poesía, el erotismo de sus primeros libros es también expresión del deseo de unión, de superar una “ambivalencia original hondamente padecida” (Maillard, 1992: 9). Tras *La razón estética*, la temática amorosa, el “tú”, sigue estando presente, como podemos encontrarlo en el ciclo *Conjuros / Lógica borrosa / Filosofía en los días críticos* siendo uno de los temas señalados por Maillard en el epílogo (Maillard, 2001b: 239). Sin embargo, apreciamos ya en estos libros una diferencia fundamental, y es que Maillard parece descubrir que el amor no es más que el deseo de dominación del yo sobre el tú, y que no hay unidad en la relación amorosa sino imposición y reflejo del yo sobre el otro. Leemos en *Filosofía en los días críticos*: “Digo ‘tú’ y estoy diciendo ‘yo’. Digo ‘tú’ de la misma manera que digo ‘mundo’. Nunca salgo del círculo” (Maillard, 2001b: 30). Este círculo del tú es el cerco de la identidad, uno de esos cercos que exhorta a demoler al comienzo del diario (ibid., p. 7).¹⁰⁶

¹⁰⁶ En su tesis doctoral, Anna Tort analiza esta expresión del deseo en la primera Maillard así como su frustración ante la unión imposible que desemboca no pocas veces en la violencia del otro (Tort, 2014: 170). La interpretación de Tort es que, ante esta frustración, Maillard se construye en la neutralización de sí para no violentar al otro (ibid., p. 180), lo que Aguirre de Cárcer llama actitud contemplativa (Aguirre de Cárcer, 2012) y nosotros la constitución del yo como cuerpo para la ética de la diferencia. En realidad,

La alteridad de Maillard ha de ser por tanto no la del deseo ni la del amor, sino la de la distancia, la de la imposible fusión, la del animal. Por ello la segunda persona se formula como "usted" o se opta por el paso a la tercera. No se trata sólo del abandono de una temática que podríamos considerar de juventud, sino el inicio de la elaboración de una ética de la diferencia. La imposibilidad de unión en la que ha desembocado su experiencia erótica es la constatación del muro que es el "yo", que cada uno es, de la cual surge, como vimos en el anterior capítulo, la comunidad de lo imposible. De una manera similar sucede en la novela de Duras, donde la incomunicación entre los amantes se constituye, desde ese espacio fronterizo y abierto de las noches, en la vivencia del "ante", de la frontera insalvable (Duras, 2010: 67). Como Blanchot expresa en su lectura:

Dos seres intentan unirse nada más que para vivir (y en cierta manera celebrar) el fracaso que es la verdad de lo que sería su unión perfecta, la *mentira* de esta unión que siempre se realiza realizándose. ¿Forman, pese a todo, algo así como una *comunidad*? Más bien es por eso por lo que forman una comunidad. Son uno al lado del otro, y esta contigüidad que pasa por todas las especies de una intimidad vacía los preserva de desempeñar la comedia de un acuerdo "fusional" o "comunional" (Blanchot, 2002: 94).

El fracaso amoroso es la base de una alteridad irreductible, pues en la frustración de la unión descubrimos lo insondable del otro, su diferencia que es nuestra propia diferencia, ya que tan inapresable como el otro es para nosotros lo somos nosotros para este otro, como recoge Maillard en los poemas de "Cual": "Cual extrañado ante otro. / Extrañado de ser otro ante otro." (Maillard, 2007: 163). De la potencialidad de este fracaso amoroso, la posibilidad de lo imposible del amor, da cuenta Lévinas:

¿Podemos caracterizar esta relación con otro mediante el Eros como un fracaso? Una vez más: sí, siempre que se adopte la terminología de las descripciones corrientes, que caracterizan lo erótico por el "aprehender", el "poseer", o el "conocer". Pero en el Eros no hay nada de todo ello, ni tampoco su fracaso. Si fuese posible conocerlo, poseerlo o aprehenderlo, entonces ya no sería otro. Poseer, conocer, aprehender: sinónimos del poder (Lévinas, 1993: 134).

nosotros no consideramos tanto una anulación o neutralización del yo sino precisamente su evidencia, su absoluta exposición, el otro no para completar la carencia sino para poder ser carencia que es comunidad.

Lévinas interpreta el deseo de unión como violencia, como "poder", tal y como también ve Maillard: "hago a quienes amo a mi medida, a la medida de mi amor" (Maillard, 2001b: 165). Sin embargo, se abre la posibilidad de, desde el descubrimiento de este límite, establecer con el otro una relación donde no pretendamos la posesión (Lévinas, 1995: 104). De hecho consideramos que este "fracaso" es el que lleva a Maillard al conocimiento del otro como otro y del uno mismo como otro, el tercero entre terceros, "Cual", lo que en *La mujer de pie* en su descripción de las relaciones interpersonales llama la "radical soledad":

Radical soledad en la que estamos y, por lo tanto, la inutilidad, la poca sensatez y el poco respeto que supone requerir de otro un apoyo incondicional. Guardar distancia es, por ello, indispensable, incluso y sobre todo con los más allegados, pues a éstos más que a cualquiera solemos cargar con obligaciones que no les competen (Maillard, 2015d: 229).

Maillard desemboca en la consideración de la esencial soledad del yo, esto es, de su muro, de su borde, de su ser en sí misma exterioridad, y en este sentido, desde la comprensión de sí como afuera, de cada uno como exterioridad, la suma de soledades que son alteridades irreductibles, no se busca una unión, la cual se considera inalcanzable, sino comprender al otro también en su soledad, en su diferencia. La relación ética con el otro requiere pues de la distancia, esa distancia con la que ella mira a los otros en *Diarios indios* abriéndose así a la "compasión" (Maillard, 2014a: 66). La distancia no crea unidad, asimilación de diferencias, sino que en el entretejido de terceros se elabora el acontecimiento. Método, como vimos, de su teoría del conocimiento (Maillard, 2011a: 129), el distanciamiento es también requisito para su ética. De este modo, desde este compromiso ético de la diferencia, la alteridad irreductible, se entiende el mundo como un entretejido de terceros que da lugar a la comunidad imposible, como vemos en *Matar a Platón*. El poemario de Maillard es el relato de distintos terceros que incluyen no sólo a los que podemos considerar personajes del relato sino al lector que es "usted", así como al "yo" que se hace "ella" cuando se presenta en la desnudez de un decir en ese verso clave del libro: "Yo no soy inocente, ¿lo es usted" (Maillard, 2004: 67). Pero además, como hemos dicho, *Matar a Platón* es el relato del acontecimiento, y éste se constituye como convergencia de

cuerpos, de tal modo que el acontecimiento nunca puede ser del “tú” o del “yo”, sino de “ella”, de “él”. Así, años antes de *Matar a Platón*, en *Filosofía en los días críticos*, donde se produce su crítica al deseo amoroso, al intento de unión, Maillard apunta a la necesidad de situarse en el tercero para hacer encuentro, para hacer acontecimiento, esto es, para trazar comunidad:

Un solo individuo no hace un universo. Dos individuos tampoco; son una relación biunívoca. Dos individuos frente a frente; dos individuos en soledad son soledades enfrentadas. El universo se inicia con el tres. El tres empieza a ser lo otro, el tres es lo posible, la divergencia, lo oblicuo. Seamos cada uno un tercero para formar un mundo, para construirlo entre todos (Maillard, 2001b: 239).

De una manera similar en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Deleuze y Guattari habían explicado el tercero no como sujeto sino como agenciamiento, esto es, entrecruzado en el mundo. En este sentido Deleuze y Guattari encuentran en la tercera persona una libertad de la que carece la primera o la segunda y que es la libertad del estar siendo, del devenir:

El ÉL no representa un sujeto, sino que diagramatiza un agenciamiento. No sobrecodifica los enunciados, no los trasciende como las dos primeras personas, sino que, por el contrario, les impide caer bajo la tiranía de las constelaciones significantes o subjetivas, bajo el régimen de las redundancias vacías. Las cadenas de expresión que articula son aquellas en las que los contenidos pueden ser agenciados en función de un máximo de circunstancias y de devenires (Deleuze y Guattari, 2002: 268).

Aunque en la obra de madurez de Maillard no aparezca el otro como podamos encontrarlo en su primera lírica amorosa –por ejemplo, en *Hainuwele-*, esto no significa que la poética de la alteridad no esté presente, todo lo contrario. De hecho estimamos, como hemos argumentado, que es precisamente en esta primera lírica amorosa cuando no hay otro, pues éste no era más que la perpetuación o “excusa” del yo, su reflejo. La auténtica alteridad en Maillard se abre cuando el yo se hace tercero, se hace cuerpo, afuera, impersonalidad, animalidad, creando acontecimiento, haciendo comunidad. De esta manera observamos cómo en la obra de madurez de Maillard el “yo”, el cuerpo de la enunciación al que siempre remiten sus textos, se superpone con un tercero, como vimos en el final del poema “Sin embargo”, cuando la constatación de que “el mundo

está en mí” es el desdoblamiento, el afuera, siendo el “yo” descubierto “ella”. La superposición entre la primera y la tercera persona que se da en algunos textos de Maillard nos muestra la corporalidad y exposición de aquel que habla, de aquel que se ofrece, la “radical soledad” del yo, como podemos ver en textos como “La piel del brazo” de *La herida en la lengua*:

La piel del brazo
el roce
Abrázame le digo dice
ella
pero no hay otro
movimiento
que el de la caída
y me pregunto cómo
si ella más abajo o si yo
más arriba
[...] Abrázame le dice
pero es
tan larga la caída
(Maillard, 2015c: 37)

La alusión inicial a la piel, al contacto, nos sitúa en la vida exterior, en el afuera, el cuerpo expuesto y entrecruzado con el mundo. Desde el imperativo “Abrázame” se constituye la palabra como “decir”, dirigido al otro, dispuesto al otro. Por ello, desde ese afuera, la voz que habla y que pide el contacto se traza simultáneamente como tercera y como primera persona, pues en el ofrecimiento del “abrázame”, de la piel ofrecida, el yo se hace ella, nos constituimos como cuerpo. Ese “digo dice” nos evoca una vez más al poema –o fragmento en prosa– “Aquí” (Maillard, 2006: 75; 2007: 51) , donde la exposición del uno frente a otro, también desde un imperativo –en este caso no “abrázame” sino “dime”– , conlleva una superposición de personas que es la salida del yo al afuera donde las palabras primordiales se hacen variables, relativas, como posiciones del cuerpo: “Dime algo, dices, dice él” (Maillard, 2007: 51).

En cuanto a la referencia de que el único movimiento es el de la caída, creemos que podemos equipararla con el “aquí” ya que ninguno de ellos son un dirigirse, no una finalidad, esto es, no una temporalidad sino el entrecruzamiento espacial, no el avance

sino la simultaneidad de tiempos, la verticalidad y no la horizontalidad. Si sólo hay caída significa que sólo hay el instante del cuerpo-ahí, sólo el encuentro ante la absoluta diferencia. En cuanto a esa caída sostenida –“es tan larga la caída”– podemos considerarla desde la apertura y devenir del encuentro con el otro, donde la llegada al otro no se clausura sino que en el cambio incesante de sí sigue abierta, sigue siendo. También podemos recordar que la “caída” es frecuente en el pensamiento maillardiano, entrecruzado con el abismo, con lo “irremediable”, como vimos en el poema de *Hilos* “Lo irremediable I”. Pero también esa caída que en *Diarios indios* tiene el sentido positivo de la desautomatización de la reacción. En su apelación al viaje nuestra autora nos exhorta al extrañamiento, a deshabituarnos, y para ello considera que es necesaria la “caída” entendiendo por tal el abandono de lo conocido, la ruptura de los cercos, el abismo oriental al que nos referimos en el segundo capítulo de nuestro trabajo. De este modo, leemos en las primeras páginas de *Diarios indios*, donde Maillard reflexiona sobre el viaje como forma de desautomatización:

El abismo atrae –es un tópico–, pero para que la atracción sea algo más que un dirigirse incipiente, una inestable inclinación del ánimo, para que logre su fin y se convierta en caída, es preciso elaborar un paisaje que elimine la tentación del mundo: [...] es menester que las formas hayan dejado de ser amables (Maillard, 2005b: 17).

El texto de Maillard “La piel del brazo” nos evoca el poema de Paul Celan “A una y otra mano” –autor por otro lado presente de manera directa en el poemario de nuestra autora (Maillard, 2015c: 151):

A una mano y otra mano, allí
donde me crecían las estrellas, lejos
de todos los cielos, cerca
de todos los cielos:
¡Cómo
se vela allí! ¡Cómo
se nos abre el mundo a través
de nosotros!

Tú estás
donde tu ojo está, estás

arriba, estás
abajo, yo
encuentro salida.

Oh ese centro errante, vacío,
hospitalario. Separados
te caigo en suerte, me
caes en suerte, uno del otro
caído, vemos
a través:

Lo
mismo
nos ha
perdido, lo
mismo
nos ha
olvidado, lo
mismo
nos ha –

(Celan, 2007: 158)

Paul Celan, poeta del holocausto, es uno de los autores que ha expresado la extrañeza y culpa del lenguaje a la que nos referimos al hablar de Ingeborg Bachmann. Su poesía balbuciente es la poesía de un yo roto, de una lengua herida. En su ruptura es frecuente su dirección hacia otro, tal y como podemos ver en el poema que reproducimos, así en la segunda estrofa. Un tú que no es reducido a semejanza del yo sino que es descrito en el encuentro entre dos exterioridades. Como explica Cuesta Abad en su ensayo sobre Paul Celan:

El Tú al que tan frecuentemente interpelan los poemas de Celan no designa un correlato de alteridad reconducible en abstracto a la voz dual de un Yo al fin inalterable, sino que señala el exilio y la errancia de otro-yo erradicado, en sí extranjero, desprovisto de origen y memoria (Cuesta Abad, 2001: 60).

De igual modo estimamos que ese “Mismo” al que se hace referencia en el poema de Celan no es “semejanza”, no es una igualación, sino la radical soledad que todos compartimos, ese muro expuesto, esa piel dispuesta, en la fragilidad de la vida en curso, abierta, como esa raya con la que termina no terminando el poema; y precisamente esa raya cuyo sentido y uso ya vimos en nuestra autora. La relación que creemos ver entre Celan y Maillard es la relación de dos autores que han sentido la responsabilidad del tiempo presente que es responsabilidad ante el otro y donde el yo se hace otro, entrega, cuerpo.¹⁰⁷

3. Cual

El entrecruzamiento del yo-ella de Maillard nos lleva a los textos de Cual. Los lectores nos encontramos con el personaje de Cual en la última sección de *Hilos*. En ese poemario que es, como dijo Trueba y como vimos anteriormente, un teatro del lenguaje, donde las palabras eran ante todo palabras, palabras-cáscara, palabras-cuerpo; los poemas de “Cual” con los que concluye el libro nos presentan a un personaje que podemos fácilmente insertar en una obra del teatro del absurdo de Beckett. La mención al teatro del absurdo del irlandés no es casual: Maillard evidencia su influencia al realizar *Cual, la película* con un guiño más que evidente al cortometraje *Film* escrito por Beckett.¹⁰⁸ Si nos vamos por ejemplo a la poesía de Beckett, encontramos similitudes con los poemas de *Hilos*, no sólo en la sección “Cual”. Así, en el siguiente poema de Beckett observamos un sujeto exterior, borde, descrito en su estar siendo, en las posiciones y variaciones del cuerpo como transformaciones continuas de sí, como esas palabras de Demócrito con la que iniciamos la primera parte del trabajo: “Nosotros

¹⁰⁷ Hipótesis que vemos confirmada con las menciones de nuestra autora a Paul Celan no sólo en su último poemario sino ya en textos anteriores como en *Filosofía en los días críticos* (Maillard, 2001b: 49).

¹⁰⁸ También como expresara la propia Maillard:

La presencia de Samuel Beckett en *Hilos* no se limita a esta relación fortuita con el personaje de Cual. Como descubriría más tarde, también está indirectamente, en la primera parte del libro. El espacio sonoro de *Hilos*, en efecto, estuvo propiciado por el cuarteto para piano y cuerda de Morton Feldman, que oía mientras escribía los poemas. [...] Fue mucho después de haber terminado el libro cuando supe de la relación entre Feldman y Beckett (Maillard, 2009b).

en realidad no conocemos nada verdadero, sino los cambios que se producen según la disposición del cuerpo” (Demócrito cit. por Bernabé, 2010: 285):

en primer lugar
tumbado en la dureza
sobre el lado derecho
o el izquierdo qué más
da

después
tumbado sobre el lado
derecho o el izquierdo
el izquierdo
o derecho

por último
tumbado sobre el lado
izquierdo o el derecho qué más
da
por encima de todo
la cabeza

(Beckett, 2007: 93)

Destacamos, en consonancia con los poemas de *Hilos*, la ausencia de verbos, de marcas de persona; un lenguaje neutro, impersonal, a ras de la sensación. Y también, en lo relativo al contenido, esa cabeza organizadora –“por encima de todo / la cabeza”– que es muro, el marco de la ventana que no podemos saltar, “ese cuerpo que por mucho que se desplace, sigue siendo siempre el único centro” (Maillard, 2015d: 289). Tanto Cual como los personajes beckettianos se caracterizan por su despojamiento, por su reducción, como también viera Tort (2014: 208). Beckett fue progresivamente despojando a sus personajes hasta ser en *No-Yo* y en *El innombrable* una boca que habla; en *Aliento* unas basuras sobre el escenario. En cuanto a Cual, el personaje de Maillard es apenas unas sensaciones, un desplazamiento sobre la superficie, la forma pronominal impersonal.

Maillard reduce al “yo” a menos hasta llegar a los poemas de Cual donde, a través de un lenguaje despojado, expresa la exterioridad de la existencia. Como ella misma aprecia al referirse a la última sección de *Hilos*: “Cual es un texto tan anónimo, tan neutro [...]. Instantes, puros instantes en los que la memoria es rehuida y la frase, léxica o musical, sospechando tanto de la gramática como de la melodía, descansa en infinitivos y en adverbios que se sustantivan por falta de sujetos” (Maillard, 2009b). De este modo los poemas con los que concluye *Hilos* son la experiencia universal del cuerpo siendo Cual el sujeto universal. En el anterior capítulo nos referimos, en relación al haiku y a los poemas del muro, a un lenguaje de la pobreza que en su desnudez, en su hueco, abre la experiencia universal. La literatura pobre es la literatura de los acontecimientos, es decir, la literatura pobre es la literatura pues “cualquier” cosa es arte, precisamente “cual”.

En los poemas de Cual se nos presenta a un personaje sin identidad que es el yo-cuerpo, ese yo-ella impersonal que es consecuencia de la teoría del conocimiento de Maillard, esto es, de su indagación en el “yo” que acaba con la constatación de un límite que, en su imposibilidad, va a ser la apertura de una alteridad irreductible. Hemos de tener en cuenta que el nacimiento de Cual se sitúa en las experiencias que relata su cuaderno de posterior publicación *Bélgica*, dato relevante ya que, como desarrollamos en el anterior capítulo, es el fracaso de la búsqueda del gozo lo que gesta la poesía de los muros, la vivencia de la comunidad, siendo Cual aquel que vive en los muros. El mismo nombre de este personaje es revelador y entronca con aquellas cuestiones que hemos expuesto en estas páginas: las palabras primordiales como lenguaje del yo-cuerpo; la potencialidad del anonimato para la constitución de un pensamiento de la diferencia. Al igual que “uno” (ese “uno” al que nos referimos en el capítulo “El afuera”), Cual, pronombre impersonal, es el yo abierto, potencial, movedizo; el yo que somos cada uno, no como identidad grupal sino como el límite que cada uno es (Maillard, 2014b: 93)

Cual se nos presenta en su ser depositado en el mundo, en la extrañeza de estar en un mundo que es la propia extrañeza de sí. Las referencias a un sentimiento de extrañamiento son numerosas en los poemas de *Cual*, una extrañeza ante la diferencia imprescindible para seguir manteniendo al mundo en su irreductible, para mantenerse a sí mismo en el irreductible. Como vimos, Maillard critica cuando todo se nos vuelve demasiado habitual (Maillard, 2005b: 17), emprendiendo con sus viajes e interrogaciones un intento por desautomatizar nuestras reacciones, salvando las

fronteras, salvando los muros. Esto tiene en ella una demanda imperiosa: la responsabilidad con el otro, con los otros, con la vida, como manifiesta en “En un principio era el hambre”: “No parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación. Y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas también nosotros” (Maillard, 2009b: 114). Sobre el extrañamiento de Cual y que es precisamente lo que hace que Cual sea Cual, apertura, cuerpo, se trata de un extrañamiento que vemos relacionado con el pensamiento del “ante” de Deleuze y Guattari, esto es, de situarse frente a los otros, frente a la diferencia, así leemos en uno de los poemas: “Cual extrañado de. / Extrañado de que / algunas cosas duren” (Maillard, 2007:149). Y páginas más tarde, de nuevo: “Cual extrañado ante otro. / Extrañado de ser otro ante otro. / Estima la quietud de la sombra, / bajo un pino. La ocupa. / Aprende a menguar con ella.” (ibid., p. 163). En el caso de este último poema percibimos no sólo la extrañeza ante otro sino la extrañeza de sí ante otro, en la certeza de la propia diferencia, de la propia entrega y exposición, dejando de lado cualquier identidad y aceptando “menguar”, esto es, esa pobreza a la que recién nos referíamos y que permite la experiencia universal, el en-común del mundo.

Cual está expuesto a los otros, “ante”, la piel desnuda, y esta exposición es lo que permite su encuentro con los otros que parte de la propia alteridad. En el poema “Cual extrañado ante otro. / Extrañado de ser otro ante otro” (ibid.) lo importante no es sólo la constatación de la diferencia del otro sino de la propia diferencia, como hemos identificado ya en otros de sus textos, la vivencia de estar expuesto, cambiante, de ser un tercero, de ser afuera. Sobre esta exposición leemos en uno de los poemas del libro: “Cual a dos palmos suspendido / por debajo de sí. / [...] Cual boca arriba, esperando / el aguacero”. De estas líneas destacamos en primer lugar la experiencia de desdoblamiento similar a la descrita por Maillard en tantas otras ocasiones, ese “me sobrevuelo” (Maillard, 2002a: 35). Un desdoblamiento que es la experiencia del yo como cuerpo, como yo-cuerpo, como tercero, esto es, la experiencia del yo lanzado al mundo. En el “esperando” que es, en tanto su forma en gerundio y su significado de entrega, estando, Cual se hace “cual”, entrecruzado con el mundo, dado al otro. No podemos sino recordar el haiku de un autor muy presente en nuestra autora que es Taneda Santôka: “Cae la lluvia / y, tal como cae, me moja: / Ando expuesto” (Santôka, 2002: 43).

La exposición es un rasgo muy significativo de Cual que nos parece fundamental para la propuesta ética de la estética maillardiana y que supone una diferencia

fundamental con respecto a los personajes beckettianos. Si nos vamos a *Film*, la película que Maillard homenajea en su particular adaptación cinematográfica de los poemas de “Cual”, observamos que, a pesar de lo que comparten ambos autores y lo presente que en ocasiones sentimos los textos de Maillard de Beckett, sin embargo entre ellos se da un contraste fundamental, y es la responsabilidad, el “yo no soy inocente” de Maillard, la implicación de ofrecerse para el otro, la ética de la exposición que es la ética de la diferencia, dando el rostro al otro, ofreciendo la piel, poniendo la piel, ese “deponer” que dijera Lévinas:

Es preciso no ponerse, sino deponerse; de poner en el sentido en el que se habla de reyes depuestos. Esta deposición de la soberanía por parte del yo es la relación social con el otro, la relación des-inter-esada. Lo escribo en tres palabras para subrayar la salida del ser que ello significa. Desconfío de la palabra ‘amor’, que está degradada, pero la responsabilidad para con el otro, el ser-para-el-otro, me ha parecido, desde esa época, que pone fin al rumor anónimo e insensato del ser (Lévinas, 1993: 50).

No es que los personajes de Beckett no se encuentren también lanzados a una radical exposición, y así leemos en uno de los poemas: “algo ahí / dónde / ahí fuera / fuera dónde / afuera” (Beckett, 2007: 121). Pero la actitud ante esta exposición no es la de la entrega ni la de la responsabilidad, sino de un inevitable ante el cual se horrorizan y que intentan –sin resultado– eludir, tal y como vemos en *Film*.

Film fue dirigida por Alan Schneider y protagoniza por Buster Keaton en 1965. La película comienza con un muro junto al cual el personaje camina. El muro es, como sabemos, esa exterioridad y exposición del yo-cuerpo, ofrecimiento pero también su límite. Lo significativo es que, en su exposición, en su corporalidad, un hombre que camina por la calle, el personaje de *Film* rehúsa la mirada de los otros con los que se cruza, y no sólo de los otros humanos, sino también de los animales. Esto es, el personaje intenta evitar su exposición, ocultar su diferencia, su fragilidad, como hiciera Antoine, el protagonista de *La náusea* de Sartre. El horror de descubrirse mirado por el otro es captado por este cortometraje cuyo nombre mismo, *Film*, identifica el miedo a la exposición, la vida fuera de los cercos, con ser captado por la cámara cinematográfica, por ser recogido por la mirada del otro. La película comienza y acaba con un primer plano del ojo. Sucede que desde mi posición, desde mi ojo, mi ser sujeto, puedo convertir en objeto a los otros. Pero también el otro, desde su ser sujeto, puede

convertirme a mí en objeto. En esta bidireccionalidad no hay sujeto y objeto sino una vida en superficie, entrecruzados. Maillard también describe, previo a los poemas de Cual, este horror de encontrarse expuesto a las miradas de los otros. Leemos en *Diarios indios*: “El observador se siente punto de mira y –aunque sabe que a él no le ven –eso le incomoda” (Maillard, 2005b: 97). Sin embargo en *Cual, la película* ya no hay este horror a la exposición sino entrega, y aquí está la principal diferencia con *Film*.

En *Cual, la película* el equivalente del personaje de Buster Keaton es interpretado por la propia Maillard ataviada con el traje, la maleta y el sombrero. En estos primeros momentos la semejanza con la película de Beckett es casi total. Vemos a Maillard caminando junto a un muro, deslizándose encorvada junto a éste, muro que nos hace evocar el de *Bélgica*: “a un lado del muro / o al otro” (Maillard, 2011a: 308). A partir de aquí vamos a hallar dos importantes diferencias con respecto a *Film*. La primera es que Maillard no es el único Cual: un joven también ataviado con el traje, la maleta y el sombrero se desliza junto a los muros. La presencia de este otro Cual es importante porque nos muestra la potencialidad de Cual, del yo-cuerpo: no sólo uno, no la identidad, el original, sino tantos como individuos, los simulacros. Si bien es cierto que en *Film* aparecen los otros, estos no son Cual, esto es, no se presentan como muros, como cuerpos expuestos, sino como otros dominantes, a la manera del “ellos” que presenciamos en algunos textos de Maillard. “Ellos” no son el yo-cuerpo sino el yo-cerco regidos por la ética de la semejanza, así en *Husos*: “Conversas. Pero sabes que no. Que eliges la forma para decir lo que ellos esperan entender. Sabes lo que ellos esperan entender. Y hablas en ese tono” (Maillard, 2006: 47). Pero el otro Cual que aparece en la película no es dominante, no es “ellos”, no busca atrapar al primer Cual en un cerco, sino que se presenta con la misma fragilidad, con la misma exposición y debilidad. En este encuentro entre Cuales se produce la comunidad imposible, la comunidad entre terceros, entre muros, que no se da en *Film*. Porque para que se dé esta comunidad imposible, para que aparezca otro Cual, es necesario que Buster Keaton no rehuya a los otros, que no haga a los otros “ellos”, sino que se detenga ante estos, dándose, tal y como sucede en la versión de Maillard, siendo ésta la otra diferencia fundamental que encontramos entre ambas películas. Ninguno de los dos Cual de Maillard evita la mirada de los otros, no cubren a los otros con una tela como hace Keaton, sino que se detienen para ser mirados por el otro, ese otro que somos nosotros los espectadores, en un plano que es ruptura de la cuarta pared. De este modo se abre el “usted” de *Matar a Platón*, desde el temblor de una boca, de unos ojos, de una barbilla levemente alzada. Aunque

no hablan, ningún Cual habla, casi podemos escuchar, en su desnudez, en su ser menguados, ese “Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?” (Maillard, 2004: 67) casi podemos escuchar “Dime lo que he de hacer” (Maillard, 2007: 51)..

Si bien es cierto que los dos Cual que aparecen en la película de Maillard no hablan, sí se escucha la voz en *off* de Maillard recitando un poema:

Sin continuidad.
De un lugar a otro. Un lugar
es tiempo detenido.
Recuperar la hebra del comienzo.
Adelgazada.
Por la partida, no.
Por el tiempo.
Que transcurre, dicen.

Recuperarla.
Pronunciarla.
Sin continuidad.

Y ahora, acudiendo.
Con la hebra en la mano.
O en la boca, según cómo.
Allí donde quedó.
Ensamblar.
Hacer nudo.
Nudo no, en realidad,
pues no hay dos hebras sino una.
Antigua, adelgazada.

Recuperar la hebra.
Allí donde las heces,
las del comienzo,
y el gesto, incipiente,
del ojo.
Pronunciarla.

La saliva hace el resto.

A eso llaman volver (Maillard, 2009c).

El poema que recita Maillard en *Cual, la película* –publicado, tal y como lo estamos citando, en la edición de *Cual* del Centro Cultural Generación del 27– nos recuerda inmediatamente al poema “El pez” donde Maillard nos dirige, tras la desnudez, tras el despojamiento, al regreso a las palabras, a ese “volver” (Maillard, 2007: 55). También en éste poema somos devueltos al lenguaje – “pronunciarla” (Maillard, 2009c). Desde el instante –lo que es “sin continuidad”–, a través de los infinitos, de la frase contarte, de la impersonalidad, se alcanza el lugar donde la palabra puede ser pronunciada, donde se traza el “volver”, lo que en la película se corresponde con el momento en el que Maillard encara la cámara. Cual, cuerpo expuesto, rostro vuelto al otro, desnudo, bocarrriba, es el que puede, “brevemente”, en el único lenguaje posible que es el lenguaje de lo imposible, “volver a las palabras” (Maillard, 2007: 57), o como nos dice en este poema, “pronunciarla”. Claro que en este caso Maillard cuestiona, y he aquí una diferencia significativa con respecto al poema “El pez”, el “volver” mismo, esto es, la idea de un regreso. Con su lucidez y alerta habitual nos dice que “A eso llaman volver” siendo ella quien lo decía en “El pez” (ibid.). Y lo cuestiona, lo revisa, porque nuestra autora se da cuenta de que no se trata de “volver”, con las implicaciones temporales que tiene, con la idea de un orden, de una estructura, de una salvación. No es “volver” porque no hay línea sino sólo el instante, el presente del cuerpo, el estar-siendo de Cual. De hecho es ese estar-siendo, la carencia de temporalidad, “sin continuidad”, sin historia, lo que hace posible el “pronunciarla” y no lo pronunciado, el decir y no lo dicho, el rostro puesto al otro, el "ante".

El rostro es fundamental en la ética de la diferencia de Lévinas, su descripción del otro inalienable como la apelación de un rostro: “El rostro del prójimo significa para mí una responsabilidad irrecusable que antecede a todo consentimiento libre, a todo pacto, a todo contrato” (Lévinas, 2000: 151). En el caso de *Cual, la película* no se trata del rostro del otro, sino de poner el propio rostro para el otro. Un rostro que no significa identidad, sino precisamente el anonimato, la impersonalidad, como viera Deleuze en su análisis cinematográfico del primer plano que él identifica con el rostro (Deleuze, 1996b: 128). En este sentido, en el de la ética de la diferencia, en el de la impersonalidad como entrega, el rostro de la de-posición (Lévinas, 1993: 50) no es incompatible con el escribir para perder el rostro que decía Foucault (2002: 29), todo lo

contrario. Puesto a la intemperie, haciéndose y deshaciéndose en la emoción del presente, en el gesto cambiante, los movimientos y temblores faciales, la exposición del rostro es la pérdida del rostro para la atención del otro, para la escucha. Ambos personajes de *Cual, la película* miran directamente a cámara ofreciendo su rostro, exponiendo su diferencia, su fragilidad, “bocarriba, esperando / el aguacero” (Maillard, 2007: 167), y ésta es la responsabilidad de Maillard, su alejamiento de Beckett, aceptando el devenir, el cambio, iniciando el diálogo.

4. Dar expresión a esa extrañeza

Como hemos visto, la extrañeza es un rasgo fundamental para la constitución de Cual, del yo-cuerpo, de “ella”, esto es, del sujeto que se dispone frente al otro, que se expone al otro, en la ética de la diferencia. Y la extrañeza en Maillard es la extrañeza del lenguaje, ya que ésta es, en su concepción del mundo como discurso, la extrañeza por la propia realidad. Su práctica de la *epojé*, de poner entre paréntesis el sentido de las cosas, se lleva a cabo a través de poner entre interrogantes el sentido de las palabras: “un / nuevo aprendizaje / del mundo –¿mundo?– de / la realidad –¿? –de / la conciencia –¿? –de / eso –¿?” (Maillard, 2015d: 71). Maillard cuestiona las palabras, como podemos ver en las interrogaciones que se producen sobre todo a partir del ciclo *Husos/Hilos*, así textos como “Siempre están los hilos” (Maillard, 2007: 107).¹⁰⁹ Aunque las interrogaciones, las rayas, no son la única forma con la que nuestra autora cuestiona el lenguaje: también en sus ensayos, como los que componen *Contra el arte y otras imposturas*, indaga en el papel del lenguaje como creador de cercos (Maillard, 2009b: 178). Los interrogantes que se abren en sus poemas sobre las palabras recién pronunciadas llevan al lenguaje al afuera haciéndolo cuerpo, similar al yo-ella. De este modo podemos decir que el lenguaje se hace Cual, el cuerpo sensible, frágil, expuesto, o

¹⁰⁹ Recordamos algunos de los versos de este poema donde observamos la *epojé* de las palabras:

De no ser
por esos hilos,
la existencia –¿existencia?–
todo sería un cúmulo de
fragmentos –¿fragmentos?–,
bueno, destellos si se quiere
(Maillard, 2007: 107).

lo que es lo mismo, que las interrogaciones suponen la constitución del lenguaje como decir, como diálogo,

En primer lugar la interrogación de las palabras genera un desdoblamiento de la palabra recién pronunciada. El cuestionamiento de la palabra es su doble, y como todo doble, acaba con el original que pasa igualmente a ser un doble. Similar al desdoblamiento del observador que nos ha llevado a la experiencia del muro y de aquí a la comunidad imposible, a la ética de la diferencia, el desdoblamiento de la palabra genera la experiencia de la exterioridad de la palabra, de su muro, esto es, un lenguaje de la diferencia. En su interrogación la palabra evidencia su ser significante que es apertura de sentido, potencialidad. La palabra es expuesta, como el yo-ella, sobre el mundo, y esta palabra-significante, palabra-¿palabra?, se sitúa en la reactualización del sentido, en el entretejido de la página, en la cuaternidad del texto, devenir. La interrogación hace “aquí” porque al cuestionar el lenguaje Maillard rompe la linealidad del discurso, desvía la temporalidad del lenguaje, haciendo al texto espacio, abriéndolo al afuera, como el cuerpo expuesto, como Cual boca arriba, la palabra boca arriba, a la espera del aguacero, en la simultaneidad de los tiempos, en el presente. Cuando la palabra es cuestionada, la palabra se sitúa “ante” el otro, frente a frente, y en su sentido incompleto, suspendido, como Maillard quedaba suspendida en su “sólo mientras se escribe” (Maillard, 2007: 45), la palabra se hace “decir” (Lévinas, 1995: 40). Por tanto, consideramos que el extrañamiento del lenguaje tiene que ver con la constitución de un lenguaje necesario, de la ética, y no, ni mucho menos, con un nihilismo o una incomunicación. Cuestionar las palabras, tomarlas y cuestionarlas, es la atención al otro, pues le damos nuestro lenguaje que es nuestro rostro. De hecho la propuesta de una poesía que diga el hambre capaz de atender al otro es una poesía de la extrañeza, en palabras de nuestra autora, una poesía que “diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas también nosotros” (Maillard, 2014b: 113).

La interrogación de las palabras es escribir y no escritura, decir y no dicho, un sentido por hacer y no impuesto. Hacer del lenguaje extrañeza es la práctica de la escritura de taller, la escritura que es escribir, pues Maillard incorpora al discurso los márgenes del discurso, lo que queda fuera, esto es, las dudas, las pruebas, los tanteos y vacilaciones que eliminamos en la redacción cuando nos paramos y preguntamos qué queremos decir, si está bien dicho, si era esa la palabra, y eliminamos, cortamos. Pero cuando Maillard deja la marca de la duda, antes de medir, antes de decidir, se inserta en

el vivir, en el cuerpo que es borrador del cuerpo, lo incipiente de la sensación. Vemos así que la extrañeza tiene que ver con la autenticidad, entendiendo por tal aquello que expusiera Heidegger: la vivencia propia, no las opiniones, no la tradición, sino lo experimentado, lo vivido (Vattimo, 2006: 42). Cuando Maillard cuestiona el lenguaje, se inserta en el cuerpo a cuerpo de éste, habitándolo. Dudar del lenguaje supone abrir el texto al “aquí”, exteriorizando y explicitando al yo que habla, al yo-cuerpo que se ha detenido para preguntarse, para extrañarse, para hacer instante, presente: “Ofrezco mi renuncia al sentido, a todo sentido, mi renuncia a la necesidad de universo. Comulgo con el búfalo en la extensión de su cuello” (Maillard, 2005b: 63). Un cuidado del lenguaje en tanto su hacerse responsable, consciente, tratándolo en su diferencia y no su semejanza. Por ello, por su atención, dudar del lenguaje no sólo no es escepticismo ni un ataque a éste, sino precisamente lo que lo funda, lo que le da lugar, como dijera Blanchot en *La conversación infinita*:

–¿De modo que los interlocutores sólo hablarían a causa de su extrañeza preliminar y para dar expresión a esta extrañeza?

–Sí, fundamentalmente. Hay lenguaje porque no hay nada “común” entre quienes se expresan, separación que es supuesta –no sobrepasada, sino confirmada– en toda verdadera habla. Si no tuviésemos nada nuevo que decirnos, si mediante el discurso no me viniese algo ajeno, capaz de instruirme, no se plantaría el hablar. Por eso, en el mundo donde sólo imperase la ley de lo Mismo (el porvenir del cumplimiento dialéctico), el hombre –cabe suponerlo– perdería no sólo su rostro sino también su lenguaje.

[...] Pero hay que entender con claridad que no se trata de cualquier lengua, sino solamente de esa habla donde entro en relación con el Otro, en su dimensión de altura, cuando el prójimo se presenta de cara, sustraído a mis poderes, presente en su habla que es su presencia, e infinito en esta presencia, y así enseñándome, y enseñándome lo que me sobrepasa absolutamente: el pensamiento de lo infinito. [...] De lo que resulta que únicamente el discurso oral sería plenitud del discurso (Blanchot, 2008: 71).¹¹⁰

¹¹⁰ Hemos considerado necesario transcribir este extenso fragmento de *La conversación infinita* pues en él se traslucen ideas fundamentales que vemos reiteradas en nuestra autora. De hecho, en lo que respecta a la ética de la diferencia que rastreamos en la escritura de Maillard, su responsabilidad con el lenguaje, Blanchot está siendo un autor recurrente en nuestro trabajo. Aunque a diferencia de otros filósofos postestructuralistas como Derrida y Deleuze no encontramos alusiones directas en los textos de Maillard, sin embargo percibimos y justificamos puntos de contacto en lo que respecta a la concepción de una neutralidad en el lenguaje, de una espacialidad y vacío que es compromiso, tal y como estamos

“Sólo hablaría a causa de su extrañeza”, esto es, sólo cuando algo falta, sólo cuando algo se desconoce, a partir de ese hueco, se hablaría. Como decía Blanchot en su relato *Aquel que no me acompañaba*: “cuanto más grande fuera la separación, la palabra sería mucho más profunda y verdadera, como todo aquello que viene de lejos” (Blanchot, 2009: 45). Porque cuando conoces, cuando el significado está completo, no hay nada que preguntar, no hay lenguaje. Gracias a nuestra carencia y desnudez, a nuestra distancia y soledad, en la falta de “en común”, en la alteridad irreductible, se produce el diálogo. De la misma forma que el encuentro, la comunidad, tal y como lo descubrimos, se produce en los muros siendo una comunidad de lo imposible, como expresa Simone Weil: “Dos encarcelados en celdas vecinas que se comunican dando golpes en la pared. La pared es lo que los separa, pero también lo que les permite comunicarse. [...] Toda separación es un vínculo” (Weil, 1994: 200).

Nos dice Blanchot que “En el mundo donde sólo imperase la ley de lo Mismo [...], el hombre –cabe suponerlo– perdería no sólo su rostro sino también su lenguaje”. Hemos de destacar de esta frase en primer lugar la idea de lo “mismo” como violencia: la dominación e imposición de la ética de la semejanza que expuso Maillard en “La indignación” (Maillard, 2013b: 45). En segundo lugar la identificación entre diferencia y rostro que ya planteamos en el anterior apartado del capítulo. Las palabras de Blanchot nos recuerdan a Lévinas, su experiencia del rostro como imperativo ético. El fragmento de *La conversación infinita* se inserta en un capítulo donde sobrevuela por la filosofía del autor de *Totalidad e infinito* con el que compartió no sólo tiempo y amistad sino un intercambio intelectual, una mutua influencia e interés. Por ello nos parece justificado que recordemos al leer estas líneas de Blanchot el “decir” de Lévinas que a su vez nos lleva al “escribir” de Maillard.

La diferencia, la falta de “en común” como fundamento del lenguaje, como lo que hace lenguaje, lo que hace encuentro, nos traslada al muro que es límite del yo y que en su ser límite funda la comunidad (Maillard, 2011a:14). Porque cuando el yo constata su carencia, su aislamiento, su soledad, es cuando se pone a disposición del otro, es cuando se hace posible la comunidad de lo imposible: “yo, que volvía a Bélgica en busca de mi infancia, me encontré escribiendo sobre el muro que separa a los vivos de los muertos”

desarrollando. Por otro lado, si bien Blanchot no es citado Maillard, no hemos de olvidar que éste sí aparece en la obra de Derrida, Deleuze, Lévinas o Foucault, haciendo puente hacia nuestra autora.

(Maillard, 2011a: 309). El lenguaje por tanto es incomunicación, cuando “no encuentra manera de seguir” es el lenguaje (Maillard, 2015c: 83), y sólo podemos hablar por esta carencia, por este vacío potencial, un hueco en la página, una “herida en la lengua”, Ludovico, Hadewijch (ibid.). Si la extrañeza es lenguaje, si la incomunicación es comunicación, comprendemos que la crisis del lenguaje no supone el fin del lenguaje sino justamente su autenticidad, situándonos en el decir. Ingeborg Bachmann y su sospecha del lenguaje fue su entrega al otro (Bachmann, 2012: 110); la crítica lingüística de Maillard fue su dirigirse hacia la poesía que diga el hambre (Maillard, 2014b: 109). Desconfiar de las palabras no es nihilismo sino “volver” (Maillard, 2007: 55), de modo que la responsabilidad de nuestra autora es inseparable de su extrañamiento.

Destacamos la forma de diálogo que adopta este fragmento de *La conversación infinita*, recurrente en otros textos de Blanchot tanto ensayísticos como en los que suelen calificarse de narrativos. La estructura de diálogo tiene que ver con la concepción del lenguaje como apertura, idea que expone explícitamente en estas líneas así como en tantos otros de sus textos. De hecho, si tenemos en cuenta el título mismo del libro, *La conversación infinita*, se está aludiendo a un diálogo. “La conversación infinita” es la literatura: un vacío potencial que se dirige hacia el otro, que se ofrece al otro (Blanchot, 2012: 475). De este modo, lo que hemos identificado anteriormente como la literatura que capta los acontecimientos, el escribir de Maillard, el lenguaje para la ética de la diferencia, es para Blanchot el diálogo. Para el pensador francés, el diálogo no sólo es una forma de discurso, no sólo un intercambio de enunciados entre dos o más interlocutores, sino la vivencia de lo imposible que funda no sólo el lenguaje sino el encuentro con el otro. El sentimiento de extrañeza, la interpretación irresuelta, crea la pregunta que nos lanza afuera. Finalmente nuestra pregunta nunca es resuelta, el sentido no es completo, de igual modo que la obra literaria no cesa nunca, pero se ha creado el instante de contacto de un uno ante un otro, de un otro ante un otro.

Señala Blanchot que “la oralidad es la plenitud del discurso”, lo cual nos recuerda, además del “decir” de Lévinas (1995: 40) y la “palabra hablante” de Merleau Ponty (1971:36), también las marcas de oralidad en la obra de Maillard, no sólo en sus dispositivos escénicos sino en su escribir, como vimos en la última parte del capítulo “El afuera”. La oralidad de Maillard supone poner el cuerpo en el discurso, ponerse ante el otro. Podemos también recordar que el diálogo es la forma por excelencia del teatro siendo éste el género que, desde sus fundamentos, su corporalidad inherente, se opone a

la palabra conceptual, tal y como declara Artaud en *El teatro y su doble*.¹¹¹ El diálogo que no es sólo intercambio de enunciados sino sobre todo la carencia, la extrañeza, la diferencia, esto es, la exposición de uno frente a otro, de otro frente a otro, esa entrega del actor que decía Grotowski (2009: 6), nos lleva a la exposición de Cual, porque como expresaba igualmente Blanchot: “Lo que por tanto caracteriza esta clase de diálogo es que no sólo significa un intercambio de palabras entre dos Yo, dos hombres en primera persona, sino que el Otro habla aquí en esa presencia de habla que es su única presencia, habla neutra, infinita, sin poder” (Blanchot, 2012: 275). De estas palabras destacamos por un lado el “neutro” que vuelve a remitir al vacío potencial, como vimos con Maillard y Lispector. Por otro lado el “sin poder” que hace hincapié en la relación de exposición del uno ante el otro, del otro ante el otro, sin dominación, en oposición al pensamiento de lo “Mismo”, esto es, en oposición a la ética de la semejanza, a la metafísica. De modo que el diálogo no somete sino que hace “ante”, hace “aún”, manteniendo al otro frente al otro, esto es, frente el abismo.

Ya hemos comentado anteriormente el valor de las palabras gramaticales de Maillard: expresan la potencialidad del sentido, el movimiento del lenguaje. Para Nuño Aguirre de Cárcer, forman parte de la “radicalización expresiva” de la autora (Aguirre de Cárcer, 2012: 529). Nosotros estamos de acuerdo con la originalidad y valor estético que los “adverbios catacretizados” tienen en su obra (ibid.). Pero además consideramos que el uso de un lenguaje gramatical, la importancia de las palabras sin significado autónomo en la obra de Maillard, se relaciona con su compromiso y responsabilidad por construir un lenguaje para la ética de la diferencia. En su indeterminación las palabras gramaticales permiten captar esa diferencia de la que es objeto la ética de Maillard. En el caso concreto de “aún”, cuyo significado implica duración, lo relacionamos con el sostenerse mismo en el vacío, con situarse expuesto, con mantenerse en el lugar donde la palabras gramaticales son dichas, siendo “aún” también palabra gramatical, como leemos en *Hilos*: “En superficie. / Para sobrevivir. / Para seguir viviendo sobre. / Aún” (2007: 29).

Como desarrollamos en el capítulo “El afuera”, la escritura de Maillard se intenta sostener en el abismo, en la náusea,¹¹² esto es, en la apertura de sentido, sobrevolando

¹¹¹ Tal y como desarrollamos en el capítulo “El afuera”.

¹¹² Recordemos el fragmento de *Bélgica* que analizamos en el capítulo “El afuera”: “No hacer. Sólo estar. En el filo. Agarrada. Con la náusea” (Maillard, 2011a: 84).

los cercos conceptuales, y esto con el fin de no caer en la definición, en la identidad, para así insertarse en el devenir donde era posible el encuentro con el otro. No podemos sino desembocar en la identificación entre abismo y diálogo entendiendo por diálogo, tal y como plantea Blanchot y recién hemos visto, como “lo que me sobrepasa absolutamente”¹¹³. El esfuerzo por situarse en el “sólo mientras se escribe”, por mantenerse en el filo, es el extrañamiento que es umbral del diálogo. Recordemos al respecto el poema “Abrázame”, donde el diálogo, la dirección al otro se describe como caída (Maillard, 2015c: 37). Cuando Maillard se constituye en una escritura que es “escribir”, reiterando en numerosas ocasiones su intento por sostenerse o mantenerse en el “filo”, en el “aún”, tal y como vimos en el segundo capítulo de nuestro trabajo, lo que está haciendo es elaborar una palabra que es diálogo, exposición radical a la diferencia del otro. Cual sería entonces aquel que se sitúa en un diálogo que es "ante" el otro pero “sin otro”, como leemos en *Husos*: “Llegar a otro. Sin llegar a. Sin otro. / No apretar los dientes. / Soltar la presa” (Maillard, 2006: 67).¹¹⁴

“Sin otro” para, tal y como desarrollamos en el primer apartado, eludir el pensamiento de la semejanza, no convertir al otro en tu reflejo (Maillard, 2001b: 30), la excusa para amar que nos dice en *Lógica borrosa* (Maillard, 2002a: 27) o el afán de identidad que denuncia en *Husos* –“Llegar a otro. Hacer historia entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente. En fechas señaladas, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperarse. Afianzarse” (Maillard, 2006: 66). El otro, el tú explícito, reconocido, nombrado, es el cerco, y lo que Maillard quiere no es esto sino precisamente situarse en el afuera, donde el otro no sea reconocido sino extrañado. Para hacer este irreductible, es necesario eliminar del otro la idea de “otro”, abriendo la distancia, la separación, esto es, situándose ante el otro “sin otro” (Maillard, 2006: 67). Por ello el diálogo que creemos es la escritura de Maillard es un umbral “sin otro”, dirigido el rostro a un espacio en blanco. Nos dice en *Husos*, pocas líneas después del fragmento que recién reproducíamos: “La atención curativa: a lo absolutamente nuevo. Atención que crea huellas en la memoria nueva. Documento en blanco. Irse: abrir documento nuevo. Vivir –¿vivir?– en documento nuevo: una contradicción” (Maillard, 2007: 67).

¹¹³ Y entendiendo "abismo" como lo que desarrollamos en el capítulo "El afuera".

¹¹⁴ También en *Hilos* con doble en verso (Maillard, 2007: 19).

Lo primero que destacamos de estas líneas es la cuestión del “en blanco” que sería ese espacio en blanco de los escribas, esos huecos en la página de Maillard, como en los poemas de *Hilos* y *La herida en la lengua*, como los espacios en blanco en “48 ghats” de *Diarios indios* (Maillard, 2005b: 69). Podemos ir a un verso de “Escribir” en el que ella insiste en diversos momentos de su obra y que es “escribir / para apuntar al blanco” (Maillard, 2004: 74), verso cuyo contenido desarrolla en el artículo “Apuntar al blanco. El vacío y su representación” (Maillard, 2009b: 94) donde reflexiona sobre la estética oriental y su utilización del vacío como potencialidad, la captación del mundo en su estar-siendo. Por tanto, consideramos que lo que en el fragmento de *Husos* llama el “documento en blanco” se corresponde con el “espacio en blanco”, un otro sin otro para la alteridad irreductible, lo que Blanchot describe como “presente en su habla que es su presencia, e infinito en esta presencia” (Blanchot, 2008: 171).

Pero, siguiendo con el fragmento "la atención curativa" (Maillard, 2007: 67) hemos de reparar en ese “una contradicción”, esto es, la conciencia de Maillard de la imposibilidad de vivir en un espacio vacío cuando acudimos a un mundo ya hecho, cuando habitamos un lenguaje que nos precede. Sin embargo, esta imposibilidad de vivir en blanco, esta contradicción, no es, valga la redundancia, contradictoria con el pensamiento de Maillard. La contradicción es ser un cuerpo, ya que este no es “ser”, no el principio de identidad, sino el estar siendo, cambio continuo. La contradicción es ser la diferencia que somos, pero esta contradicción, esta diferencia, es la que da lugar al encuentro, al diálogo, porque es la que nos hace incompletos, devenir.

5. Los que dialogan

Vimos en *Cual, la película*, como Cual daba el rostro sin cruzarse con otro, sin existir el otro, y este dar rostro, este ofrecimiento, es el espacio en blanco, es diálogo.¹¹⁵ Todas las referencias a la extrañeza, a la perplejidad o a la exposición, así como las menciones al “umbral”, al “filo” y al “abismo”, además de su ser “asomado” “junto a”,

¹¹⁵ En *Cual, la película* aparece otro Cual, empero este otro Cual no es un “otro”, es decir, no es el objeto de un sujeto. Es, y por ello es Cual, un estar-siendo, un cuerpo irreductible. Así, no hay diálogo entre ambos Cuales si entendemos por tal un intercambio de enunciados, sino que aislados, en su muro, ponen el rostro, y ese es el diálogo que mantienen ambos, donde “sin poder”, “esa habla donde entro en relación con el Otro, en su dimensión de altura” (Blanchot, 2008: 71).

nos muestran a Cual como aquel que se constituye en el decir, en la palabra hablante, en el cara a cara, y siempre “sin otro”, evitando toda dominación, toda semejanza. Como vemos en el siguiente poema:

Cual a pasitos.
Pequeñas sacudidas.
Apresuradas. Tibias.
Apenas la anchura de una
losa, de media losa.
De un pie, de medio
pie. Huesos flexionados unos
sobre otros, otros sobre el pie.
Falanges encogidas.
Artesanía del andar caduco
asomado a su abismo: el filo de
la acera. Ahí, detenido, cabeza
a media tarde, inclinada.
Temblor en la cintura.
La mano sobre el fémur sosteniendo,
perpleja,
la vestimenta
(Maillard, 2007: 151).

En primer lugar identificamos la corporalidad de Cual retratado en su exterioridad y sensación de caminar, deteniéndose en la descripción concreta de sus piernas, su musculatura, sus huesos. Maillard sigue lo que podríamos decir la utilización de palabras “muy concretas”, la descripción física del caminar de Cual. De la misma forma que en sus diarios indaga en el mecanismo de la mente, aquí se describe el engranaje de las piernas en una materialidad descriptiva próxima a *Matar a Platón* y que podemos interpretar, tal y como vimos, como su intento por captar la realidad sin metáfora, captar la realidad en su concreción que es su universalización, a semejanza del haiku (Maillard, 2014b: 101). Pero además, en este retrato anatómico de Cual percibimos el humor de nuestra autora, elemento fundamental en los poemas de Cual y que tiene que ver con hacer extrañeza del lenguaje, con la ruptura de la lógica (Maillard, 1998: 124). En el capítulo anterior, “En el punto de mira”, nos habíamos referido al humor como

método en Maillard para la desautomatización de la conciencia –también mencionamos los *koan* de la literatura budista que podríamos interpretar como un diálogo “sin otro”. Como ella misma expone en *La razón estética* en el capítulo “La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía”, el humor supone una subversión de lo esperado, una desviación en las expectativas (Maillard, 1998: 33). Al hacer extrañeza de lo que debiera haber sucedido, de lo que creíamos que debía suceder, el humor nos deja en una apertura, en una potencialidad, en un “ante” que es el diálogo. Recordemos que, para Bajtín, la palabra humorística era una palabra internamente dialogizada (Bajtín, 1989: 122), del mismo modo que la literatura, el lenguaje, era dialógico:

El proceso de reacentuación tiene una importancia muy grande en la historia de la literatura. Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socioideológicas. Gracias a sus posibilidades intencionales, son capaces en cada época de descubrir, en un nuevo trasfondo que las dialogiza, nuevos y nuevos aspectos semánticos; su estructura semántica no deja literalmente de crecer, de continuar creándose (Bajtín, 1989: 235).

Para Bajtín, la estructura dialógica da lugar a las grandes obras literarias, subvirtiendo la lengua del poder, artificialmente unitaria (Bajtín, 1989: 77). El diálogo, la palabra dialogizada, supone una forma de inserción en el tiempo presente, pues Bajtín relaciona el plurilingüismo con las clases populares, con la vida en curso (Bajtín, 1989: 104). También quiso distinguir explícitamente entre el diálogo entendido como intercambio de enunciados (pero que es únicamente la reproducción de una voz desdoblada); y el auténtico diálogo que habita en aquellos textos cruzados por más de un discurso (Bajtín, 2014: 97). En general, podemos decir que la concepción dialógica de la literatura de Bajtín supone la comprensión del lenguaje en movimiento, lo cual, a nuestro entender, dinamita la ética de la semejanza, el poder, por lo cual no podemos sino aproximarlos a las ideas que estamos desarrollando en nuestro trabajo.

En el caso del poema de Cual que estamos viendo, "Cual a pasitos" (Maillard, 2007: 151), creemos que el humor se produce con la captación de la nimiedad del personaje, su materialidad, rompiendo la lógica del sujeto lírico. La cuestión es que en esa exterioridad es donde nos reconocemos, ya que la universalización se produce en lo concreto, no en el sentimiento sino en la sensación. Así, esta nimiedad, esta

insignificancia de Cual flexionando un pie y otro pie, genera lo que Maillard llama “la extraña ternura”: frente a la ironía trágica elevada del héroe romántico, la risa de un Byron o un Espronceda; la ironía de la extraña ternura consiste en eliminar todo elemento trágico y en mostrar la desnudez sin más, incidiendo en lo anodino (Maillard, 1998: 50), lo cual no nos puede sino recordar las aventuras insignificantes de Cual. La ironía de la extraña ternura es un método de despojamiento, tal como afirma aquí Jankélévitch:

Los románticos, cuando sostienen un desarrollo, no se detienen fácilmente en el camino. Se comprende. ¡Tienen tantas cosas para decir, y las dicen tan bien! Pero justamente la ironía es detenerse en ruta, arbitrariamente, por ascetismo, y endurecerse ante todas las complacencias del *pathos*, y atacar un período que terminará en una decepción (Jankélévitch, 2012: 99).

Este romper la progresión temporal del propio discurso, romper el avance del habla, nos evoca las disrupciones cuestionadoras de Maillard. Señala el filósofo francés que la ruptura se hace por “ascetismo”, lo que se corresponde con el despojamiento que caracteriza la obra de madurez de nuestra autora, su dejar al lenguaje cada vez más desnudo, más concreto, más significativo y menos significado, lo cual tiene la finalidad, como estamos exponiendo en este trabajo, de abrir la diferencia, el afuera donde la ética de la alteridad irreductible. De modo que la ironía no es ni mucho menos un recurso que impida la comunidad, no se trataría de falta de empatía, todo lo contrario. La ironía es sensibilidad, hacerse piel expuesta. El filósofo francés concluye que la ironía nos devuelve a “un espíritu inocente y un corazón inspirado” (Jankélévitch, 2012: 190), lo cual nos lleva al “corazón cristalino” de Abhinavagupta (1999: 144), esto es, la ironía, el humor, como forma de abrir un espacio vacío donde es posible la resonancia, el encuentro, la “extraña ternura” (Maillard, 1998: 50).

Y esto no ocurre sólo en los poemas de Cual: consideramos que el humor es un elemento muy presente en la obra de Maillard, relativizando los fragmentos dramáticos, rompiendo la lógica, frenando el discurso. El humor nos lleva siempre a lo concreto, a la materialidad de la existencia, y en ese sentido podemos emparentar el humor con la literatura de los acontecimientos, la literatura que capta el estar siendo, el presente, donde resonamos, donde encontramos la experiencia común. Podemos pensar en el humor de Dostoievski, de Beckett, de Woolf, de Bernhard... Como viera Bajtín, el

humor no sólo no se opone al arte, sino que expresa al ser humano en las tensiones de su tiempo, de su vida, en definitiva, el humor es el tiempo presente, el aquí (Bajtín, 1989: 122). No un humor basado en el chiste o la carcajada, sino en la sonrisa que genera el descubrimiento de la fragilidad, de la insignificancia, como la sonrisa que puede provocar en nosotros las torpezas, la corporalidad y exposición, del personaje J. Alfred Prufrock de T.S Eliot o Leopold Bloom de James Joyce. Así, si nos vamos al episodio seis de *Husos*, Maillard está cuestionando el mundo, el lenguaje, reduciéndolo todo a la araña tejedora de los hilos, y en este dinamitar el sentido, donde el universo es desmantelado, donde la propia mente es desmantelada, escribe nuestra autora:

Habrá que levantarse. Aunque sin saber para qué. Porque sin saber tampoco para qué el para qué. Levantarse y dar vueltas en la habitación. O también, cambiar de habitación. Pero no. Más seguro es quedarse aquí, tecleando. Un teclado es algo conocido. Tienen un sonido particular, las teclas, cuando se pulsan. Reconocible (Maillard, 2006: 63).

Maillard acaba de cuestionar el universo, la mente, el lenguaje. Sin embargo, en ese vacío ha encontrado solidez, regreso, en el placer de teclear el ordenador, de hacer sonar, como el placer de un niño por hacer sonar un sonajero –metáfora que utiliza en *La mujer de pie*: “Mis palabras: un sonajero de semillas en manos de un niño” (Maillard, 2015d: 68). El lector no ríe, no es la carcajada, pero sí sonrío, la extraña ternura ante esta vida concreta y frágil, nuestra insignificancia, lo poco que necesitamos para hacer refugio. También observamos en este fragmento de *Husos* el movimiento, “levantarse y dar vueltas en la habitación”, como los pasos y el caminar de Cual, como la mujer de pie. El humor es movedizo, rechaza el “se(de)r(e)”, el sentido inmóvil, multiplica las posibilidades semánticas, juega con los dobles sentidos. Recordemos que también estaban llenos de humor, de extraña ternura, los textos movedizos de Michaux. Nos detenemos en uno de sus poemas donde observamos este humor mezclado con su pensamiento movedizo; la expresión del devenir de un yo-cuerpo, la continua transformación del yo:

Nació de una cebra, nació de una cerda, nació de una mona disecada, con una pierna agarrada a un falso cocotero y la otra colgando, salió lleno de un olor a estopa y se puso a berrear y a silbar en el despacho del taxidermista que se abalanzó sobre él con

la intención evidente de disecarlo, pero él se escaqueó y nació en completo silencio de un feto que se encontraba en el fondo de un frasco, le salió de la cabeza, una enorme cabeza esponjosa más suave que un útero donde maquinó su asunto durante más de tres semanas, luego nació prestamente de un ratón vivo, ya que debía apresurarse, pues el taxidermista había barruntado algo; luego nació de un obús que estalló en el aire; luego, sintiéndose siempre observado, encontró el medio de nacer de un rabihorcado y pasó el océano bajo sus plumas, luego, en la primera isla que encontró, nació en el primer ser que llegó y era una tortuga, pero al crecer se dio cuenta de que era el jefe de un antiguo fiacre que los colonos portugueses habían transportado hasta allí. Entonces nació de una vaca, es más agradable, luego de un lagarto gigante de Nueva Guinea, grande como un asno [...] (Michaux, 2009: 399).

También Cual se presenta en movimiento. Los pasitos de Cual dan cuenta del yo-cuerpo en su devenir, pues en la transformación continua de ser afuera somos desplazados (Maillard, 2007: 151). “Cual a pasitos” no es el único texto de Maillard donde se nos traza un caminar, un deambular, la flexión de un pie y de otro pie, el merodeo. Ocurre también en otros poemas de “Cual”, así como en otras ocasiones, en las que también asistimos al caminar de Maillard, del yo-ella: desde los “48 ghats” de *Diarios indios* (Maillard, 2005b: 71) al deambular por las calles de Bruselas bajo la dirección de la “memoria sonora” (Maillard, 2011a: 51). Ya señalamos además la importancia que tenían para Maillard los verbos de movimiento, el “ir”, el “salir”, como podemos ver sobre todo en los libros *Husos e Hilos*. Moverse, salir, tenían que ver con hacer extrañeza rompiendo un reposo que es identidad.

Por otro lado, destacamos del poema de Maillard la aparición de “el filo” (Maillard, 2007: 151) que nos rememora al “filo del abismo” (Maillard, 2006: 81). Pero aquí viene la ironía de Maillard, pues el abismo de *Husos* es en “Cual” el *filo* de la acera. “No hay nada trascendente en ello” nos decía nuestra autora en “El pájaro” al referirse a la sustitución de un cerco por otro cerco (Maillard, 2014b: 57); y en este poema de Cual parece querer incidir desde su “extraña ternura” que el filo del abismo no es nada trascendente sino algo tan concreto como el filo de la acera, pues se trata de los límites del propio cuerpo, los límites de la propia finitud, esto es, la muerte, la vejez, el desgaste de un día y otro día. Del mismo modo, Maillard ironiza sobre su intento por mantenerse en el filo del abismo, por sobrevolar los cercos, por sostener el instante, porque lo que en este poema Cual sostiene, con perplejidad, con extrañeza, es la “vestimenta” (Maillard, 2007: 151). Disrupción humorística, extraña ternura de ser un

cuerpo expuesto en contacto con el mundo, con el espacio, con el frío, con el calor; un cuerpo que ha de cubrirse con una vestimenta, el contacto del tejido en la piel. Sostener la vestimenta con perplejidad es habitar el cuerpo expuesto a los cambios, un cuerpo sensible donde la cintura puede temblar debido a la temperatura, al tiempo, al afuera, en definitiva, debido a la diferencia.

En su exposición, en su exterioridad, en su extrañeza, en el filo, en ese temblor de la cintura como temblor del rostro vuelto a cámara, consideramos que Cual se sitúa en el diálogo, aun cuando no haya diálogo en este poema, no haya otro que hable ni quien conteste. Aún más, precisamente porque no hay otro, porque Cual se encuentra en el “sin otro”, eludiendo la trampa de la ética de la semejanza, es por lo que consideramos se da el diálogo que es, como decía Blanchot, “el pensamiento de lo infinito”. El diálogo no consiste en transcribir las palabras de uno y otro, pues en ese caso, encauzadas las palabras en una concatenación y temporalidad, se estaría impidiendo el espacio de encuentro, el “ante”, el instante del acontecimiento que consideramos es el instante de diálogo donde no hay poder ni jerarquía sino sólo atención y el temblor de la cintura. Por ello en este poema en el que hemos visto a Cual caminar, detenerse, sostener perplejo la vestimenta, aunque no haya otro con el que se intercambien enunciados, y justamente porque no hay otro, al asomarse, al situarse en el umbral, al exponerse, Cual está dialogando. De hecho, si reconociéramos por diálogo exclusivamente el intercambio de enunciados entre dos interlocutores, la forma tradicional del discurso dialógico representada con los guiones para mostrar la sucesividad de las voces, entonces habría que concluir que Maillard construye diálogo en pocas ocasiones. Una de las excepciones es la conversación entre el filósofo y el poeta de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 126). Sin embargo, consideramos que en este episodio no hay apertura, no hay “decir”, sino la exposición de una idea por medio de dos voces, a la manera del diálogo platónico. Para nosotros, el diálogo en Maillard se da cuando la escritura se hace escribir, cuando el rostro de Cual se detiene y se vuelve a la cámara o cuando pronuncia ese “dime” que escuchamos de manera explícita en “Aquí” (Maillard, 2006: 75; 2007: 51) e implícita en textos como el siguiente:

Tan sólo merodear
en torno a la membrana
—visible apenas— ya sin ciencia que confunda
el aquí con el dentro

hasta que

(Maillard, 2015c: 95)

No escuchamos a otro, no se abren los guiones del diálogo, pero nuestra autora se sitúa en una espera, en una apertura de sentido, en un umbral de lenguaje, que es el diálogo blanchotiano: no dominación, sino atención al otro irreductible. Su merodear incide una vez más en el caminar, en el movimiento continuo del yo-cuerpo. Que este merodeo sea en torno a la membrana evoca el deambular de Cual en los muros que veíamos en *Cual, la película*, así como los muros en los que desemboca el viaje de *Bélgica*. Tras la minuciosa observación de la conciencia, la desactivación de los mecanismos e inercias del pensamiento, de los automatismos del mundo, Maillard llega al límite que no puede saltar: su propio cuerpo, esto es, que la araña es un hilo más de los segregados por la araña (Maillard, 2007: 63). Pero este irreductible que es nuestro cuerpo y que impide toda semejanza con los otros y con nosotros mismos, que hace variables los significados, es el fundamento para la ética de la diferencia, para la comunidad imposible que se abre en ese sintagma entrecortado “hasta que”.

También destacamos de este poema que Maillard diga “membrana” y no muro o límite. De la misma manera que en el poema de Cual decía “el filo de la acera” y no el filo del abismo, haciendo hincapié en los muy concretos límites de un cuerpo mortal y frágil. En este caso la membrana, tejido que separa los órganos, representa –o no “representa” sino que *presenta*– la carnalidad de estos límites, su fisicidad. La no confusión entre el “aquí” y el “dentro” también nos indica las características necesarias para evitar las trampas de un pensamiento de la semejanza y lograr el diálogo con el otro irreductible. Ya hemos visto en nuestro trabajo el “aquí” de nuestra autora que es el absoluto presente, el afuera donde se entrecruzan los cuerpos. El problema es, como nos dice en el poema, “confundir el aquí con el dentro” (Maillard, 2015c: 95), esto es, volcar nuestra interioridad, nuestra idea de yo o identidad, sobre el afuera, convirtiendo éste en una extensión o confirmación de la identidad, a la manera del romántico cuando mira el paisaje –el cuadro *Caminante sobre el mar de niebla* de Caspar David Friedrich sería un ejemplo de un “aquí” que es “dentro”. Hay que dejar de lado, como indica Maillard, la “ciencia”, esto es, el pensamiento conceptual que elimina las diferencias en aras de una abstracción organizadora del mundo. Abandonada la ciencia, el pensamiento

conceptual, el mundo se abre en su diferencia y el cuerpo es puesto “ante”, el cuerpo es “ante”, muro para el encuentro, muro que es diálogo. De este modo, el último verso del poema es un sintagma entrecortado, lo cual nos lleva a la relación que Barthes establecía entre una sintaxis incompleta y la oralidad (Barthes, 1987: 155), esa oralidad que para Blanchot es siempre el diálogo (Blanchot, 2008: 71). Y aún más, “hasta que” se trata de un sintagma formado por una preposición y un enlace, un sintagma formado por palabras gramaticales -que son las palabras hechas cuerpo, mortalidad, espacio por habitar, en definitiva, esas palabras que son diálogo. Recordemos también, semejante a este “hasta que”, el último verso del poema de Celan en el que nos detuvimos en el anterior apartado: “nos ha-”; otro sintagma entrecortado cuyo corte es apertura al abismo del otro.

El diálogo en Maillard se constituye, pues, no como intercambio de enunciados sino como corporalidad, como una escucha abierta, potencial: ese apuntando al blanco de la estética oriental (Maillard, 2009b: 93). Las referencias a la importancia de un escribir que sea escucha son numerosas en su obra. Desde su “poesía fenomenológica”, donde plantea una poesía que ha de “procurar la apertura de los canales que guían a los límites” (Maillard, 1998: 200), hasta el modelo de creación del caracol en su ensayo “En la traza, pequeña zoología poemática”. En el caso de este último, el modelo de creación del caracol, Maillard propone, en el contexto de una sociedad en crisis como la nuestra, la necesidad de “reemplazar los mapas visuales (cosas, lugares, etcétera) por mapas auditivos” (Maillard, 2014b: 39). Además de las reiteradas menciones que aparecen en sus diarios a la “escucha” (Maillard, 2001b:231; 2006: 90; 2011a: 51; 2015d: 11, 52, 189), a situarse “atenta”, “concentrada” (Maillard, 2011a: 69), “vigilante” (Maillard, 2015d: 32), al “acecho” (Maillard, 2006: 50; 2015d: 53) y prestando “oído” (Maillard, 2006: 82). Podemos también recordar el concepto de resonancia en su teoría del conocimiento (Maillard, 2006: 32), así como la concepción del universo como trama sonora (Maillard, 2011a: 64). En general su indagación en los procesos mentales, su teoría del conocimiento, supone la práctica de una actitud de observación minuciosa, de una escucha cuyo fin es captar los movimientos de la conciencia, sus diferencias, sus variaciones. Por tanto, estimamos que la teoría del conocimiento de Maillard le lleva a un diálogo que es atención a un otro “sin otro”. En el ensayo “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”, Maillard representa la escucha como un insomnio, haciendo hincapié en una concentración sin objeto que identifica con la actitud estética:

Que no es despertar, es lucidez sin luz, atención sin objeto y sin finalidad.

El tiempo sucesivo lo vela y si persiste lo destruye.

Vigilia. *L'éveil* es un estado de vigilia sin vigilancia.

Abertura en el tiempo. Brecha sobre el afuera. Allí donde, a veces, el poema

(Maillard, 2014b: 65)¹¹⁶

Con estas líneas de Maillard no podemos sino recordar el “hay” de Lévinas descrito a través de la experiencia de la noche y del insomnio:

Podríamos decir que la noche es la experiencia propia del *hay*. [...] En la noche a la que estamos clavados, no tratamos con ninguna cosa. Pero esta ninguna cosa no es una pura nada. Ya no hay ni esto ni aquello; no hay "algo". Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia, una presencia absolutamente inevitable. No es la pareja dialéctica de la ausencia y no la captamos por un pensamiento. Está inmediatamente ahí. No hay discurso. Nada nos responde, pero este silencio, la voz de este silencio es oída [...]. *Hay* en general, sin que importe lo que haya, sin que pueda ser adherido un sustantivo a ese término "Hay", forma impersonal, como llueve o hace calor. Anonimato esencial. El espíritu no se halla frente un exterior aprehendido. El exterior -si mantenemos este término- permanece sin correlación con un interior. Ya no es dado. Ya no es mundo. Lo que llamamos el yo está, él mismo, sumergido por la noche, invadido, despersonalizado, ahogado por ella (Lévinas, 2000: 44).

Igual que *L'éveil* de nuestra autora es la antesala de su poesía que diga el hambre, y por ello nos dice “allí donde, a veces, el poema”; el "hay" de Lévinas es preludeo de su “decir”, del encuentro con el rostro.

Si atendemos al último de sus cuadernos, *La mujer de pie*, consideramos que esta mujer de pie, semejante a Cual sosteniendo “perpleja la vestimenta”, imposibilitada para sentarse debido al dolor y siendo éste nuestro irreductible; se sitúa en la apertura de

¹¹⁶ Maillard recupera estas líneas en el subcapítulo de *La mujer de pie* titulado justamente “L'éveil” (Maillard, 2015d: 143).

un diálogo “sin otro”, esto es, del diálogo que funda la comunidad imposible, la ética de la diferencia.

Amanece

Vulnerabilidad.

De pie, ahora, nuevamente. Nada que contar.

Extraño gesto, éste del perro al ladrar.

Las lozas están mojadas por la lluvia. La luz de las farolas se multiplica en brillos y centelleos.

Extraño, haber dicho la extrañeza del gesto. Extraño, estar caminando ahora. Extraña, la extrañeza.

Amanece.

¿Cuántos dejaron de respirar esta noche?

¿Cuántos de nosotros dirán hoy su última palabra?

(Maillard, 2015d: 90)

El fragmento que hemos transcrito de *La mujer de pie* recoge conceptos e ideas que recién desarrollamos. El amanecer con el que se inicia el texto nos sitúa en un tiempo umbral que nos remite a una vigilia, pues asiste al amanecer aquel que se mantuvo despierto. Observamos posteriormente la exposición o “vulnerabilidad”, el afuera del mundo, que da lugar a la extrañeza de la segunda estrofa sin la cual no habría comunicación. La alter-ación produce entonces el encuentro con un otro abierto; un otro sin otro expresado inexpresable en la indeterminación del pronombre interrogativo “¿cuántos [...]?”. Las preguntas de Maillard con las que concluye el fragmento inciden en esta irreductibilidad del otro a través de un cálculo imposible que es el recuento de la muerte. De la misma manera que nadie puede dolerse por nosotros, nadie se muere por nosotros, aunque cada uno de nosotros morimos.

Vayámonos ahora al último fragmento del libro –y muy significativo que sea el último– la “Escena XVI”, donde la mujer de pie constata su soledad absoluta que es su mortalidad: “La mujer de pie piensa que es un bien aprender a vivir tal como se ha de morir, sin suavizar el cuento. Sola” (Maillard, 2015d: 306); tras lo cual la mujer de pie

“Percibe una ligera molestia en la lengua [...]. Introduce los dedos. Saca un nudo de saliva. / Da un paso hacia las sombras” (Maillard, 2015d: 306)”. La soledad que es ser un cuerpo, ese muro imposible de saltar que hace injustificable cualquier exigencia a un otro, que imposibilita la semejanza, es “un nudo de saliva”, la capacidad de la araña para producir, el vacío donde todos los cambios se organizan, el lenguaje. Así, esta potencialidad, este nudo de saliva, hunde a Maillard en el umbral, en la sombra, en el abismo, esto es, en el diálogo sin otro que es apertura, exposición del cuerpo al cambio, al devenir, como el rostro vuelto a cámara de Cual. “Da un paso hacia las sombras” es la última frase del cuaderno, unas palabras no conclusivas sino suspensivas que nos recuerdan las de Pascal Quignard: “Todos los que hablan apagan la luz” (Quignard, 2006: 36) –y quedémonos, de nuestra cita de Quignard, con la relación entre oscuridad y “los que hablan”.

Maillard se hace así la mujer de pie, expuesta, irreductible en su dolor, vulnerable, extrañada, entrando en la sombra que es el diálogo, la ética de la diferencia. *Bélgica*, el diario anterior, desemboca en las palabras escritas en un muro, y consideramos que la mujer de pie es aquella que merodea entre los muros, ese "merodear" que veíamos en el poemario *La herida en la lengua*, libro que podemos considerar el doble de su último cuaderno. Por este merodear entre los muros la mujer de pie oye “el límite”, entra en una sombra que es la muerte, como vemos desde el principio en su cuaderno (Maillard, 2015d: 11), y que en tanto borde insalvable es el desconocimiento necesario para hablar, para dirigirse al otro como otro. Detengámonos ahora en el subcapítulo “Prestar oído”, con el que concluye la primera parte del cuaderno titulada “Oír el límite” (ibid.), pues en este subcapítulo encontramos lo que estimamos un diálogo “sin poder” (Blanchot, 2012: 275) entre dos alteridades irreductibles y que empieza, como nos indica el título, con una exhortación a la necesidad de situarse en la escucha, de “prestar oído”:

Un hueco abierto en el tronco de un árbol. Deshabitado. Oscuridad matricial. Abrigo de corteza. Acercar la boca al hueco, el estoma-corteza. La savia, alrededor invisible, protegiendo el murmullo, lo murmurado, apuntado: *soufflé* en voz baja, *chuchoté*. Soplo que soporta lo nunca dicho, el secreto secretado en el hálito húmero, cálido, voz que va de camino del origen. Una vez devuelto a lo oscuro, entregado a su descomposición (Maillard, 2015d: 52).

Nada en común entre Maillard y el tronco del árbol al que susurra las palabras, la imposible semejanza donde ni siquiera podemos decir si el otro tiene rostro –esa incapacidad que expresa Lévinas con respecto a los animales (Lévinas cit. por Derrida, 2008: 125). Como manifestamos en el anterior apartado, el animal es en Maillard el encuentro con una alteridad irreductible, con un tercero que no puede ser incluido en el cerco de la semejanza. Lo mismo podemos decir, y aún más, del árbol. Pero precisamente por esa diferencia es por lo que puede producirse el diálogo que es sin poder, sin jerarquía, sin dominación. En los últimos textos de Maillard, en consonancia con su compromiso animal y su crítica del capitalismo, encontramos formulada con frecuencia una preocupación ecológica –que ella prefiere llamar “ecosófica” (Maillard, 2014a: 430), aunque no nos cabe duda de que nuestra autora estaría conforme con la definición de “ecología” de Lyotard:

Para mí, “ecología” significa el discurso de aquello que se ha retraído, de aquello que no se ha vuelto público, que no ha entrado en la esfera de lo comunicable, que no se ha vuelto sistémico, y nunca podrá volverse así. Eso presupone que subsista una relación en la performatividad y que no está obsesionada por ésta, pero que está preocupada, en toda la extensión de la palabra “preocupada” por escuchar y por la investigación de lo que está retraído, *oikeion*. Este discurso se llama “literatura”, “arte”, “escritura” en general (Lyotard, 1992: 281).

La ecología de Lyotard se relaciona entonces con un pensamiento de la diferencia, y de igual modo lo vemos en nuestra autora tal y como podemos leer en ensayos como “¿Es posible un mundo sin violencia?” (Maillard, 2013a). Una implicación política, social y ética en Maillard que tiene que ver no sólo con su responsabilidad ante las demandas imperiosas de nuestro tiempo –creemos que nadie puede poner en cuestión la tragedia ecológica a la que se ha de enfrentar nuestro tiempo (Shiva, 2001)–, sino que enlaza también con los principios de una ética de la diferencia y de un pensamiento corporal. La naturaleza en nuestra autora remite a nuestra exposición en el mundo, a nuestro entramado de relaciones como cuerpo entre cuerpos: así ocurre, por ejemplo, en los interludios bucólicos de *La mujer de pie* (Maillard, 2015d: 57, 171). De este modo, destacamos de este fragmento de *La mujer de pie* la fisicidad con la que se describe el encuentro con el árbol: las sensaciones táctiles de la corteza, la calidez de la savia, lo que nos vuelve a evocar el arte *povera*, obras como la escultura/performance de

Giuseppe Penone *Respiración de las hojas*. Podríamos decir que en este fragmento de Maillard el árbol no es concepto sino símbolo ateniéndonos a la comprensión de Maillard de símbolo (Maillard, 2005b: 85), esto es, el árbol es cuerpo, y precisamente por esta corporalidad, por esta concreción, se produce el diálogo.

El diálogo tiene lugar a través de una apertura en el árbol, el hueco de su tronco, esto es, ese espacio vacío que hemos estimado es la literatura como "conversación infinita". Nos fijamos particularmente en el sintagma "oscuridad matricial" que nos evoca la última frase del cuaderno "Da un paso hacia las sombras" (Maillard, 2015d: 306), pero sobre todo la potencialidad del vacío, la fertilidad de la nada, como el hueco gestante que acoge al embrión. La "oscuridad matricial" alude al espaciamiento de la matriz para la gestación, al vacío potencial del cuerpo femenino al que apunta Maillard en *Filosofía en los días críticos*:

Cada veintiocho días me siento, cielo abajo, piernas adentro, tan habitada, tan ocupada por ese ser que siento tan otra y es no obstante, la que más me frecuenta, la que dicta mis pasos en orden al sentir, la que dirige mi voluntad más imperiosa, más necesitada, más desesperadamente codiciosa en la ternura, la que me invita a ser esa otra que me tiene cada vez más emboscada, en alerta siempre, roja alerta que deja, intenso, su rastro de materia desprendida sobre lo que voy siendo (Maillard, 2001b: 83).

La metáfora "oscuridad matricial" establece una conexión entre el pensamiento de la diferencia y el feminismo. Si entendemos el feminismo como el ataque al patriarcado, este patriarcado se corresponde con el pensamiento conceptual, con la metafísica (Irigaray, 2009: 50; Cixous, 1990: 17). Esto es, el patriarcado es la ética de la semejanza; mientras que la ética de la diferencia está vinculada con el pensamiento feminista. En "Balbuceos", la última sección de *La herida en la lengua*, Maillard denuncia la impugnación del pensamiento de la semejanza en las grandes masacres del siglo XX y XXI expresando la dificultad de hablar, pues ante este dolor, ante este sufrimiento, qué lenguaje usar que no impugne, que no participe de la semejanza (Maillard, 2015c: 148). Recuerda entonces Maillard a Celan ante el abismo contemplando las aguas oscuras del río y su poema "Tubinga. Enero", donde un anciano

patriarca balbucea (ibid., p. 147).¹¹⁷ No es el balbuceo para combatir el lenguaje, para atacarlo, sino para habitarlo, para poder hablar desde la diferencia, para poder dar cuenta de ese horror sin falsearlo, sin participar de su violencia, sin entrar en el cerco, expresando la fragilidad, la materialidad de la existencia: “Ahora, cuando todo es aquí, irremediamente aquí y ahora, ante la permisión del horror yo digo” (ibid., p. 149). Sin embargo Maillard quiere introducir una diferencia en el poema de Celan: no el anciano patriarca sino la anciana matriarca: “Si viniera, / si una mujer viniera, ahora, / si una mujer viniera al mundo” (ibid., p. 149). La diferencia no es ni mucho menos gratuita, sino que implica la oposición a la metafísica, al pensamiento conceptual que identifica con el patriarcado. Como formuló ya en *Matar a Platón*: “¿Y la mujer?, pregunté. ¿Por qué una mujer? Porque Platón, de acuerdo con su época, las envilece, contestó. En el mundo de las verdades, ella es la víctima” (Maillard, 2004: 47-50). De este modo, un pensamiento matriarcal o feminista es para Maillard aquel que atiende a la diferencia, como podemos leer en el siguiente fragmento de *La mujer de pie* donde se establece una relación entre el principio de dinamicidad con una lógica matriarcal o feminista:

El vicio de Occidente no es tanto el concepto de culpa como el uso desmedido de una razón excluyente (de tercio excluso: o blanco o negro, o sí o no, o esto o lo otro) del que el concepto de culpa es, entre otros, tan sólo un resultado. En la antigua China, cuyos cimientos fueron matriarcales, se propuso una fórmula bastante diferente: la ley de los cambios permitía permutaciones y una dialéctica de inclusión en la que ninguno de los dos opuestos excluía al otro sino que, muy al contrario, cada uno de ellos contenía el germen o la posibilidad del opuesto (Maillard, 2015d: 215).

La identificación que Maillard establece en estas líneas entre el principio de dinamicidad y el pensamiento matriarcal es el que hizo el feminismo postestructuralista.¹¹⁸ En *Ese sexo que no es uno* Luce Irigaray realiza una lectura

¹¹⁷ Podemos leer el poema, además de en la reproducción del mismo que hace Maillard en *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 147), en la traducción española de la poesía de Paul Celan efectuada por José Luis Reina Palazón (Celan, 2007: 162).

¹¹⁸ En palabras de Trueba en su artículo sobre *Hilos*:

No es extraño que el discurso de algunas mujeres haya venido a coincidir con el de la reciente postmodernidad entre cuyas premisas destaca precisamente la desestabilización de toda identidad

diseminadora de la historia de la filosofía occidental, de la metafísica. Irigaray expone que la identidad movediza y cambiante de la mujer es la subversión de los conceptos, lo que para nosotros supone el principio de dinamicidad necesario para abrir el diálogo:

Ella es indefinidamente otra en sí misma. Ello explica sin duda que la llamen lunática, incomprensible, agitada, caprichosa. Y sin que sea preciso evocar su lenguaje, con el que ella arranca en todas direcciones sin que él descubra en ello la coherencia de sentido alguno. Palabras contradictorias, algo locas para la lógica de la razón, inaudible para quien las escucha con rejillas predisuestas, un código completamente preparado de antemano. Y es que también en sus declaraciones –al menos cuando se atreve– la mujer se re-toca todo el tiempo. Apenas se aparta de sí misma con una cháchara, una exclamación, una medio-confidencia, una frase que queda en suspenso... Cuando regresa, lo hace para volver a irse a otro lado. A otro punto de placer, o de dolor. Habría que escucharla con otro oído como "otro sentido" siempre tejiéndose, abrazándose con las palabras, pero también deshaciéndose para no fijarse, coagularse. Porque si "ella" dice eso, no es o ya ha dejado de ser lo idéntico a lo que ella quiere decir. Por otra parte, nunca es idéntico a nada, es más bien contigo. Toca (hasta casi confundirse). Y cuando se aleja demasiado de aquella proximidad, corta y vuelve a comenzar de cero: su cuerpo-sexo (Irigaray, 2009: 20).

Las palabras de Irigaray encajan con aspectos que estamos desarrollando en nuestro trabajo en relación con el lenguaje para una ética de la diferencia. La variabilidad de "ella" es equiparable al movimiento, al cambio del yo-cuerpo, al estar siendo de Cual, un sujeto de la alteridad que inicia el diálogo. Nos dice Irigaray que "ella es indefinidamente otra en sí misma" (ibid.); y Maillard, que "una persona es una multitud de fragmentos" (Maillard, 2014b: 69). Hemos expuesto en éste y en los anteriores capítulos la variabilidad de los conceptos de nuestra autora, su hacerse inatrapables, inaprensibles, su cambiante cartografía de la conciencia a través de palabras gramaticales con sentido potencial, palabras para ser habitadas. Y así es el lenguaje de "ella" descrito por Irigaray, un lenguaje que no sigue la "lógica de la razón" y que además se basa en "una cháchara, una exclamación, una medio-confidencia, una

[...]. Lo que quiero destacar es que la obra de Maillard puede también situarse en esta larga tradición de respuestas de las mujeres a las palabras últimas del orden patriarcal (Trueba, 2009b: 197).

frase que queda en suspenso”, esto es, balbuceos, elementos propios de una discursividad oral, de un decir y no de un dicho, de un escribir y no una escritura. Las exclamaciones, las dubitaciones, la sintaxis entrecortada que describe la filósofa francesa y que hemos reconocido anteriormente en nuestra autora rompen la temporalidad, la jerarquía y organización del libro, para hacerse espacio, aquí, para hacerse texto, tejido, cuerpo. Precisamente se refiere Irigaray al “siempre tejiéndose” lo cual nos devuelve a la araña de Maillard, la conciencia-araña reactualizando los términos, el “vacío que todos los cambios sustenta” (Maillard, 2001c: 14), nunca concluyendo sino modificando el tejido, las variaciones, los simulacros. Porque “toda palabra forma parte del mismo texto” (Maillard, 2004: 53) y ese texto es el cuerpo de Maillard, una conclusión a la que también habría llegado Irigaray como nos dice al final del fragmento al referirse a “su cuerpo-sexo”. La corporalidad es el lugar de la diferencia, de las transformaciones, esto es, el lugar desde donde se puede producir el diálogo que hemos descrito como “decir”, como apertura y extrañeza.

Cabe plantearse si poseer un cuerpo es entonces el instrumento de lucha de la mujer. Si acaso no ha sido ésta la intención del patriarcado, su manera de dominarnos, otorgándole al hombre el espíritu y a la mujer el cuerpo, siendo el espíritu lo valioso y el cuerpo lo deleznable. Es así, pero aquí reside la posibilidad. La metafísica negó a las mujeres el espíritu, la razón, el yo. Sin embargo, ahora que estas nociones han demostrado sus trampas, su insuficiencia ética, ahora que hay que deshacerse de ellas o cuanto menos que reactualizarlas, las mujeres tendrían, al igual que los animales, la ventaja de, en la crisis de la identidad, haber carecido de identidad. Como expresa Woolf en *Tres guineas*: “Como mujer no tengo ningún país. Como mujer no quiero a ningún país. Como mujer mi país es el mundo” (Woolf, 1983: 104). De una forma similar lo expone Trueba en su artículo sobre *Hilos*: “Acostumbradas a escribirse desde *ningún lugar, desde ninguna parte*, lo interesante de las románticas es que no tuvieron empeño alguno en adquirir la identidad prometeica de sus compañeros” (Trueba, 2009b: 196). Las palabras de Trueba recordando a Christa Wolf, “*ningún lugar, desde ninguna parte*”, así como las palabras de Woolf que acabamos de reproducir, nos retornan a la idea de una negatividad potencial, de una carencia que se hace fertilidad. En nuestro trabajo hemos recurrido reiteradamente a las palabras de Pardo “cualquier cosa es arte”, pero ahora proponemos un cambio en sus palabras: no *cualquier* cosa sino *ninguna* cosa; conservando la potencialidad de la palabra gramatical, su devenir, pero incluyendo el matiz de carencia, de “oscuridad matricial”, del pronombre indeterminado en negativo.

De este modo el lenguaje para una ética de la diferencia, para el diálogo, es el lenguaje de aquel que “nada nadie / habrá sido / para nada / tanto sido / nada / nadie” (Beckett, 2007: 203).

Volviendo al fragmento del diálogo con el árbol (Maillard, 2015d: 52), es relevante que las palabras pronunciadas por nuestra autora sean “*soufflé*” (soplo) y “*chuchoté*” (susurro). En primer lugar, el hecho de que se trate de palabras francesas. La lengua nativa de Maillard es el francés, ya que nació y vivió en Bélgica hasta los doce años -cuando su familia se trasladó a Málaga. Toda la obra de Maillard ha sido escrita en español; pero la lengua francesa, como ella misma relata en *Bélgica*, ha presionado sobre sus escritos como un ritmo subyacente (Maillard, 2011a: 257), como un doble. Por lo mismo quizás podamos relacionar su sintaxis entrecortada, su cuestionamiento y extrañamiento del lenguaje, con su cambio de lengua. Como explica Silvie Baron Supervielle refiriéndose a su propia experiencia, pero que podemos aplicar a nuestra autora: “Si en español mis poemas se alargaban, rítmicos, y a veces con rimas, de la zona descampada surgía como un balbuceo, casi signos, que difundían a su alrededor el silencio de un espacio nunca visto y nunca oído” (Baron Supervielle, 1998: 10). Silvie Baron Supervielle y Chantal Maillard no son más que dos ejemplos de los muchos que podemos poner de autores que experimentan un descentramiento de su lengua ya fuera por un exilio impuesto o elegido, por motivos políticos, morales o por diversos devenires vitales, pero que descubren una potencialidad en esta extranjería. Además de Maillard y Supervielle, podemos nombrar a Beckett, influencia tan palpable en nuestra autora. Habitar una lengua ajena desautomatiza nuestro discurso, nos hace “extranjeros para nosotros mismos” (Kristeva, 1991: 232). Es decir, la extranjería que es extrañeza supone el inicio del diálogo. El lenguaje se experimenta como irresuelto, incompleto, donde el riesgo de la interpretación errónea obliga a una vigilancia y atención absoluta. De este modo, aquel que dialoga es siempre un extranjero, como afirma Derrida en su comentario sobre *Parménides* de Platón: “El extranjero es quien, anticipando la pregunta intolerable, la pregunta parricida, [...] pone en duda el logos de nuestro padre Parménides [...]. El extranjero sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno: el ser que es, y el no-ser que no es” (Derrida, 2000: 13).¹¹⁹

¹¹⁹ No olvidemos que en el capítulo “El afuera” al referirnos a un pensamiento del cuerpo, ya mencionamos el *Parménides* como un texto en el que Platón cuestionó su metafísica, las ideas.

Empero la extranjería no requiere un cambio de idioma. No inmiscuye únicamente a los que escriben en una lengua no natal. De hecho, cuando Maillard es menos “extranjera” es en sus primeros libros como *Hainuwele* o *Conjuros*, adecuados sin conflicto a la tradición española y a los movimientos literarios en auge de aquellos momentos, respetando las convenciones métricas y estéticas del género. Es en su obra de madurez, a partir de *Matar a Platón*, pero sobre todo en *Husos/Hilos*, cuando se va a extrañar del lenguaje, cuando va a balbucear y a sentirse incómoda al hablar. De igual modo, consideramos extranjero a un autor como Michaux aunque no escribiera en otro idioma, pues su literatura de viajes, y no sólo sus viajes físicos sino sobre todo esos viajes interiores que señala Maillard (2014a: 359), su teoría del conocimiento y su uso del humor, le sitúan en una extranjería, en un diálogo abierto deambulando en los muros. Porque como él mismo expone, se trata de:

analizar la situación, analizarla varias veces cada segundo, y volver a analizarla, como un navío en medio de lo extraño, de la extranjería, obligado a esas indispensables operaciones para mantenerme en un estado de conocimiento de la situación indefinidamente cambiante (Michaux, 2000c: 12).

Podríamos hablar entonces de una extranjería en la literatura del siglo XX no por una cuestión meramente biográfica sino por la existencia de escritores que, en el clima de la crisis del lenguaje, van a extrañarse del idioma evidenciando su incomunicación, su carencia, haciendo diálogo. Esto es al menos lo que defiende Arturo Borra en su tesis doctoral *Poesía en exilio: en los límites de la comunicación*, donde no casualmente encontramos un capítulo dedicado al análisis de *Husos* (Borra, 2015: 133-152). George Steiner en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* se refiere también a este fenómeno, que podemos poner en relación, más allá de todo cambio de lengua, con un pensamiento de la alteridad que percibimos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Una experiencia de extrañeza independientemente de si la lengua empleada es o no la materna, por la que el escritor no se siente dueño del lenguaje sino huésped, situándose en esa escucha en la que, como vimos, tanto insiste Maillard. En palabras de Steiner: “El escritor como huésped, como un ser humano cuya tarea es la de permanecer vulnerable ante muchísimas presencias extrañas, como una persona que tiene que mantener abiertas las puertas de su aposento temporal para que entren allí todos los vientos” (Steiner, 1979: 42). Esta descripción de Steiner evoca las

características de Maillard que estamos viendo en el presente apartado relativas a la espera y exposición que es el diálogo *ante* el otro “indefinidamente cambiante” (Michaux, 2000c: 12), el otro tercero, cuerpo mortal, el otro que es el propio yo y “sin otro” (Maillard, 2007: 19).

En el diálogo ante el árbol Maillard no utiliza la lengua extranjera sino su idioma nativo, *soufflé* y *chuchoté*. El hecho de que las palabras pronunciadas en el hueco del árbol, depositados en ese abismo, sean francesas, tiene que ver en primer lugar con la distinción entre un lenguaje corporal o gestual y un lenguaje conceptual. Las palabras en francés son para Maillard el subconsciente, entendiendo por subconsciente su “bajar / al cuerpo” (Maillard, 2015c: 13). En *Bélgica* ciertas palabras francesas son para nuestra autora el detonante de la memoria sonora (Maillard, 2011a: 161) –nuevamente la apelación al oído, a una escucha. Para Maillard, las palabras de su idioma nativo van enlazadas a experiencias sensoriales: es lo que en su cuaderno llama “palabras-mundo”, esto es, “una palabra que podría abrir un mundo. [...] Hay un fragmento de mí dentro de esa palabra” (Maillard, 2011a: 115). Las palabras-mundo se oponen de este modo a las palabras conceptuales no experimentadas corporalmente, no aprehendidas sino aprendidas, no vividas sino pactadas. La memoria sonora, activada por las palabras-mundo, es la reactivación de una experiencia sensorial haciendo simultáneos presente y pasado en el nudo del cuerpo –el famoso episodio de la magdalena de Proust es un ejemplo de esto. Por tanto pronunciar “*soufflé*” (soplo) y “*chuchoté*” (susurro) supone insertarse en el mundo mediante las palabras, habitar el cuerpo mediante el lenguaje. Por otro lado, a la vez que Maillard pronuncia las palabras, el soplo y el susurro se realizan –decir “*soufflé*” mediante un soplo; decir “*chuchoté*” susurrando. Este lenguaje corporal, estas palabras-mundo que también podemos llamar palabras acontecimiento o performativas, son las que hacen diálogo en tanto su habitar el espacio, el aquí, en el entrecruzamiento con el otro.

Esto no contradice lo que acabamos de exponer relativo a la extranjería y el pensamiento de la diferencia, puesto que la autora llega a estas palabras-mundo como consecuencia de su extrañamiento lingüístico. Como nos dice en *Bélgica*: “Mantenidas a distancia, [...] las cosas conservaban su poder de evocación, eran signos susceptibles de convertirse en estímulos para la memoria” (Maillard, 2011a: 22). Si Maillard no hubiera desconfiado del lenguaje, sin la extranjería, sin ese perderse y deambular (Maillard, 2011a: 20), no habría podido llegar a las palabras-mundo, ni “volver a las palabras” (Maillard, 2007: 57). Extrañar el lenguaje, deshabitarlo, como el hueco

“deshabitado” del árbol, es lo que permite que la palabra vuelva a hacer mundo, tal y como se describe en el poema “El pez” (Maillard, 2007: 55), del mismo modo que en *Bélgica*, tras *Husos*, tras ese desalojo de la conciencia, había vuelto a su país natal –o cuando menos, a eso que “llaman volver” (Maillard, 2009c).

Nos dice Maillard en su diálogo con el árbol que “soplo que soporta lo nunca dicho”, lo que interpretamos como una referencia a la incomunicación incompleta –“lo nunca dicho”– que es toda comunicación, pero sin cuya carencia no habría lenguaje, no habría “decir”, ese “soplo”. Igualmente, “el secreto secretado en el hálito húmero”, frase que destaca por la aliteración que acentúa la materialidad del diálogo, su fisicidad, pero que además, con su mención al “secreto”, continua haciendo hincapié en lo incomunicable. En su libro sobre Paul Celan, José Manuel Cuesta Abad se refería a “El secreto del encuentro”:

La posibilidad del poema, que siempre recuerda sus fechas, estriba entonces en el encuentro del olvido y la pérdida: el secreto del encuentro. El recuerdo de una fecha requiere el olvido de todas las demás: la rememoración de una fecha depende inevitablemente del olvido. Pero una fecha es al mismo tiempo otra, es cada vez otra vez y sólo aquí y sólo ahora, su presente es la dehiscencia de un olvido singular en el que adviene la impresencia de otro. [...] El presente del poema es siempre otro, su lenguaje es de una extrañeza siempre extraña, sus palabras irradian fragmentos de un sentido que, privado de totalidad, jamás es el mismo (Cuesta Abad, 2001: 59).

Cuesta Abad destaca aquí esa estrecha relación entre poema y acontecimiento a la que también apela Maillard; de ahí la escritura de sus diarios, la explicitación del cuerpo de la enunciación. Sin embargo, tal como nos indica el teórico y tal como la propia Maillard sabe, ese presente nunca es el mismo sino que está en movimiento; ese presente no es más que un vacío potencial que es el “origen” al que se dirige este secreto:

Escribo la fecha de este día. No escribo la hora ni el minuto, pues mentiría: apenas escrito ha dejado de ser. Tratar de seccionar el flujo del agua ¿no es un contrasentido? Nunca idéntico, infinito en el no-tiempo-continuo, el existir cuya profundidad se abre ahora. Temporal, la secuencia que la voz entona. Resonancia infinita, la impropia vida (Maillard, 2015d: 143).

El presente del texto se formula como un secreto que nunca puede ser recuperado, pero por esa incapacidad se produce la extrañeza, el extrañamiento que nos lleva a seguir hablando, a continuar formulando un presente que ya ha cambiado, que ya es otro. La escritura de Maillard se constituye como escribir, como un único texto del que toda palabra forma parte, un único texto que es el presente, que es el cuerpo, y que es siempre otro. Pero no sólo el escribir de Maillard, sino todo texto, porque la única distinción entre escritura y escribir sería la de un decir que oculta las marcas de este presente y el de aquel que las explicita, tal y como expusimos en el primer capítulo de este trabajo. Todo texto está en movimiento, como sabe Maillard y como nos mostró en “el punto” (Maillard, 2007: 27), toda la literatura lo está. Nos adscribimos a la conclusión de Ottmar Ette: la literatura es literatura de viajes (Ette, 2008: 66-67). O lo que es lo mismo: la literatura evidencia nuestra extranjería, nos hace huésped, dialogamos. No podemos sino recordar que los cuadernos de Maillard son cuadernos de viaje: relato de aquel esta en la frontera, en el muro, en los cercos, esto es, en el presente, a la escucha.

De este modo leemos la última frase del diálogo con el árbol: “una vez devuelto a lo oscuro, entregado a su descomposición” (Maillard, 2015d: 52). En primer lugar, lo devuelto a lo oscuro nos recuerda el paso hacia las sombras que finalmente da la mujer de pie, el paso al abismo (ibid., p. 306). “Hacia el abismo del poema”, tal y como Cuesta Abad había expresado en otro momento del libro justo antes del capítulo “El secreto del encuentro” (Cuesta Abad, 2001: 42), y un abismo que una vez más debemos entender como potencialidad. En cuanto a “devuelto a su descomposición”, estas últimas palabras reafirman la materialidad del encuentro que estamos expresando, la organicidad de un “decir” que es irrecuperable; ese secreto que se produce en el envejecimiento, el “ya no” que decía Maillard al final de *Bélgica*: “Ellos no fueron pequeños, sólo se desvanecían: deshacían su vano, su vacío, lo desenrollaban, lo desmadejaban. Desnacían” (Maillard, 2011a: 338). Las palabras son materiales degradables, expuestas sobre el mundo, dispuestas a su sedimentación, a su transformación, a su renovación, a semejanza de los materiales del arte *poverta* o de la pintura matérica -como la madera que enmohece, el hierro que se oxida, los tejidos que se rasgan, la voz que balbucea. No podemos sino recordar el “brevemente” del poema “El pez” (Maillard, 2007: 57) ya que este “brevemente” es lo que recoge el diálogo: “brevemente” es el diálogo. Absoluto presente, la ética de la diferencia es una ética de

la muerte, porque los que dialogan son quienes mueren y el “origen” es la descomposición.

Conclusiones

Como dijimos en la introducción, el objetivo del capítulo era indagar en ese otro sujeto posible, ético, que podría dar respuesta a la crisis del capitalismo y de la globalización en la que nos encontramos. Se trataba por tanto, de una cuestión fundamental en nuestro trabajo: tras la crisis del sujeto, buscar el sujeto posible. Las conclusiones del anterior capítulo, el fracaso del observador como apertura a la experiencia universal, a la comunidad, nos hacían pensar que era a partir de ahí donde tenía lugar el sujeto posible hoy, aquel que está ante el otro, y así lo hemos visto en el presente capítulo. Se traza en el pensamiento y en la obra de Maillard un sujeto que no es sujeto sino cuerpo expuesto, vulnerable, frágil, susceptible a la herida y a la muerte, y por ello mismo, por este afuera, por este para la muerte, un sujeto irreductible que se dispone a la irreductibilidad de los otros. Se trata, y ésta es la conclusión más relevante, de un sujeto realizado en la literatura en tanto que potencialidad, universalidad y presente; en la hermenéutica, en tanto que diálogo, escucha, no saber; y en el lenguaje, en tanto que vacío, carencia, límite.

En el primer apartado, el cuerpo expuesto, nos hemos centrado en la apelación a la disolución del yo a la vez que en la reivindicación a hablar desde este mismo yo. Y lo que hemos concluido en nuestro análisis es que no hay contradicción entre la demolición del sujeto y el hablar desde el yo, pues la reivindicación de hablar desde el "yo" se corresponde con ese dejar las marcas del textos que vimos en el primer capítulo, remitir siempre al lenguaje, evidenciar quién habla, y esto con el fin no de afianzarnos como sujetos sino para que el otro pueda encontrarnos y saber desde dónde estamos diciendo, por qué estamos diciendo: en definitiva, hablar desde el yo es entrega al otro. El rechazo de Maillard al "yo" es el rechazo a la identidad, lo que podemos entender como el sujeto moderno, el sujeto hecho idea, concepto, dominación. Pero cuando hablamos desde el yo, cuando explicitamos el cuerpo de la enunciación, lo que encontramos es justamente la disolución de la identidad, porque el yo, como hemos examinado y analizado en los textos teóricos y literarios de nuestra autora, es una forma pronominal vacía, el yo es el cuerpo en continuo cambio, es el instante dispuesto y

expuesto al afuera, a las diferencias. Por tanto, al hablar desde el yo se evidencia la variabilidad de éste, su exposición a la página que es a los cambios de sentido.

Una de las conclusiones más significativas que creemos haber alcanzado en el presente capítulo es que ese yo que es cuerpo, que es instante, estaría emparentado con la literatura, con el discurso literario. Para demostrar esto, nos hemos detenido no sólo en Maillard, sino en dos autoras a la que podemos relacionar con ella: Ingeborg Bachmann y Hélène Cixous. Desde la consideración de la literatura como captación del aquí, como potencialidad, como contacto, como las palabras gramaticales que son las palabras primordiales, hemos vinculado la literatura a ese discurso donde se evidencia el cuerpo de la enunciación, la fragilidad del yo que es su resonancia, su afuera. Por tanto, hablar desde el yo, reivindicar éste, es un regreso y reivindicación a la literatura entendida como aquella forma discursiva que se constituye en el aquí, en el presente, en el encuentro en común, en la experiencia universal de estar viviendo, de estar a la vida, de ser un cuerpo frágil. De este modo vemos que el yo de Maillard es la literatura, y esto es importante: el sujeto ético que rastreamos en su obra tiene que ver con una comprensión de la literatura como comunidad, como vivencia ética, como encuentro, opuesto al discurso metafísico. Sabemos que Maillard se ha manifestado en varios de sus textos contraria a la literatura, pero estimamos que es únicamente a la literatura como cerco, como metafísica, mientras que construye y postula una literatura donde las palabras se adecuan al cuerpo de cada uno, de cada yo, palabras gramaticales o primordiales. Nuestra conclusión al respecto, y es uno de los principales puntos del capítulo, es que no se trata únicamente de un tipo de literatura sino, como hemos visto, la literatura necesaria hoy, en nuestro tiempo -esto y no otra cosa estimamos es la auténtica literatura, adecuada siempre al tiempo presente, literatura necesaria.

El yo de Maillard es un yo cuerpo, un estar siendo, y esto nos ha llevado a la tercera persona. El yo como estar siendo se hace inapresable, irrepitable, se hace distancia, se hace ella. Por ello el yo de Maillard se expresa desde la neutralidad, la impersonalidad; su sujeto ético se construye en la voz neutra de una manera similar a como hemos identificado en otros autores como Blanchot o Duras, cuyo compromiso político, su comprensión del comunismo, les llevó a ese relato del *él* o del *ella* para la comunidad inconfesable. No sólo el yo sino que el otro, aquel ante el que nos situamos, aquel con el que dialogamos, es presentado por Maillard, también por Blanchot o Duras, como un tercero y no como un segundo. Dirigirse al otro como tercero y no segundo supone el mantenimiento de una distancia en la que el otro conserva su irreductibilidad,

su diferencia, donde el otro no es violentado ni dominado, sino sólo atendido, suspendido ante el no saber del otro; y ese no saber, esa incomunicación, es nuestra comunidad, es nuestra ética. Hemos observado que en la obra de Maillard se produce una progresiva desaparición de la segunda persona, y hemos comprendido que en esta segunda persona se construye la ética de la semejanza, el otro como reflejo del sujeto, como excusa para la dominación, como supresión de las diferencias; de ahí la ausencia progresiva del *tú* en la obra de Maillard y su sustitución por el distanciamiento del *usted*, posteriormente por la tercera persona y finalmente por el animal.

Nos hemos fijado entonces en la importancia progresiva que el animal toma en la obra de Maillard. El pensamiento animal de nuestra autora, presente desde el principio de su obra pero cada vez más predominante en sus últimos textos como demanda ética, como compromiso político y social, es la vivencia de esta alteridad irreductible, del otro en la distancia, y unidos precisamente por esta distancia, por este límite, por nuestro ser cuerpo para la muerte. Por tanto, nuestra conclusión al respecto es que la ética de la diferencia se construye como animalidad, y éste es el sujeto posible de Maillard, Cual, como hemos visto en el tercer apartado del capítulo. Pero lo importante de este sujeto no es sólo su fisicidad, su impersonalidad, su animalidad, sino que esta fisicidad, impersonalidad y animalidad le permiten situarse ante la fisicidad, impersonalidad y animalidad del otro, ante su diferencia, iniciando un diálogo que, como tal diálogo, es direccionamiento sin objeto, sin alcance, "sin otro" (Maillard, 2007: 19).

Cual es su dirección al otro, su exposición al otro, su extrañeza, en un darse que da inicio al diálogo. Hemos reparado en las frecuentes alusiones al extrañamiento, a mantenerse en la duda, suspensa, al filo, al límite, detenida y a la escucha que encontramos en la obra de nuestra autora, y hemos concluido que este direccionamiento sin otro es precisamente el diálogo con el otro. Diálogo con la diferencia partiendo de la propia diferencia; diálogo entre cuerpos que es el diálogo desde el aquí sin jerarquía, sin dominación. El diálogo es el "decir" de Lévinas (1995: 40), el "escribir" de Maillard, una palabra no completa sino un vocativo, y siempre incompleto, siempre en curso, siempre la carencia, pero precisamente por esa carencia hay diálogo, esto es, hay literatura, palabras abiertas para que el otro, el otro del que no sabemos nada, ponga su cuerpo, su presente. Porque lo habíamos entendido mal: la literatura no es la inmortalidad, sino el signo de la fragilidad, de la descomposición. Los que dialogan, como hemos visto en el último apartado, quienes son la literatura, son quienes mueren, quienes poseen un cuerpo, y todos pero siendo cada uno irreductibles.

CAPÍTULO V.

HE DE RESPONDER

Introducción

En las presentes páginas nos vamos a concentrar en la crítica política, social y cultural realizada por Maillard con el objetivo de ver la relación con su estética y hermenéutica. Nuestra hipótesis es que el contenido político y social de la obra de Maillard está indisociablemente unido a una concepción y comprensión de la estética como involucración en el presente, como ética. El diálogo de la diferencia, la reivindicación de la literatura que hemos analizado en el anterior capítulo, nos parece una subversión de la lógica del capitalismo, y esto es lo que vamos a analizar aquí: en qué sentido lo es, cómo lo es y a qué lugar nos lleva. También la hipótesis de que el compromiso y lucha de nuestra autora no es exclusivo de sus últimos textos, sino que se ha manifestado desde sus primeros ensayos como un imperativo sobre el que ha construido su obra. Seguimos, pues, planteándonos las preguntas fundamentales de nuestra investigación: cómo hablar y con palabras de qué tipo; de qué manera la estética puede ser una ética y por qué a pesar de la fragilidad sigue siendo necesario *decir*.

Para ello dividiremos el capítulo en cinco partes. En la primera parte, "La responsabilidad", nos detendremos en el imperativo ético con el que estimamos que Maillard ha construido su obra, e intentaremos demostrar que éste ha estado siempre en sus textos. En el segundo apartado, "Contra el *kitsch*, la globalización y otras imposturas", nos detendremos a examinar detenidamente en qué consiste la crítica cultural, política y social que lleva a cabo Maillard, centrándonos fundamentalmente en los ensayos de *Contra el arte y otras imposturas*, y examinándolos en relación con el pensamiento político de autores como Adorno, Horkheimer o Benjamin. En "Del espectador al testigo" nos adentraremos en la distinción de Maillard entre un espectador sometido, automatizado, y un espectador involucrado, partícipe, *el mirar que da*. Siguiendo con las conclusiones del anterior apartado, en "La comunidad de la muerte" nos detendremos en el importante texto de Maillard "En un principio era el hambre" para analizar detenidamente su propuesta de una poesía necesaria, en qué consiste ésta y

cómo se articula como denuncia política, a la vez que repasamos la presencia de la temática de la muerte en su pensamiento. Finalmente en "La herida" examinaremos este concepto tan recurrente de la obra de Maillard que es la herida, en el que creemos que se encierra una de las grandes claves de la concepción ética de nuestra autora, resultado de su propia aplicación de la mirada estética.

1. La responsabilidad

A lo largo de nuestro trabajo hemos insistido en la preocupación de Maillard por captar el presente perceptivo, el aquí de la sensación que es el aquí del encuentro, pero también el presente histórico respondiendo con ello a su sentido de la responsabilidad, a la convicción de que el mundo es resultado de nuestra mirada y, por tanto, hemos de examinar en qué consiste ésta, cuáles son las marcas de su construcción, el contexto, las condiciones. De este modo, Maillard examina en sus textos, como podemos ver en sus ensayos *La razón estética y Contra el arte y otras imposturas* así como en numerosos fragmentos de los diarios, la situación del arte y de la filosofía atendiendo al contexto político y social, comprendiendo que la perspectiva del arte en la actualidad es resultado de la ideología imperante, el capitalismo, y más específicamente del último de sus rostros, la globalización (Maillard, 2009b: 19). Son numerosos los textos en los que Maillard examina la situación del individuo en el engranaje de la sociedad actual, concluyendo en la insatisfacción que es alimento para la maquinaria del sistema capitalista que también ha devorado a la obra de arte (Maillard, 2014b: 30). La mercantilización, el consumismo, la reproductibilidad técnica, la espectacularización y la cultura del ocio han influido en el arte, que se ha acabado convirtiendo en producto alejándose de los símbolos activos que Maillard buscaba en *Diarios indios* (Maillard, 2005b: 107). El impulso del pensamiento y escribir de nuestra autora es la constitución de una poesía necesaria, entendiendo por tal aquella que permite al hombre situarse en el mundo de manera implicada y consciente. Sin embargo, el arte que es producto de consumo, el *kitsch* que impera en nuestra sociedad actual, parece estar muy lejos de ser esa poesía que diga el hambre. Por ello Maillard examina el funcionamiento del *kitsch* con el objeto de detectarlo, desactivarlo y poder encontrar la forma de construir un lenguaje implicado y activo, de que la obra de arte recupere la experiencia del hombre en su estar siendo. La operación se aproxima a la que aplica a su teoría del

conocimiento: el análisis y observación de la ideología para detectar el mecanismo y desautomatizarlo.

Analizando los últimos textos de Maillard, Aguirre de Cárcer estima que su obra parece haber dado un giro hacia la preocupación política y social:¹²⁰

Durante estos años aparecen en prensa obras de menor entidad en las que explora diferentes vetas expresivas, dando por superado el radical escepticismo epistemológico [...] y se vuelca sobre temas hasta ahora secundarios, como son la colonización cultural de la India por parte de Occidente y su economía de mercado, o la degradación brutal del medio ambiente y el silencioso ataque a la biodiversidad que está teniendo lugar en nuestros días (Aguirre de Cárcer, 2012: 729).

Disentimos con Aguirre de Cárcer. Primero, porque consideramos que la preocupación política y social ha estado presente en su obra desde los inicios, como podemos detectar ya en *El monte Lu en lluvia y niebla* con sus alusiones a los acontecimientos del presente entrecruzados con sus reflexiones sobre Zambrano (Maillard, 1990: 97).¹²¹ Pero sobre todo por su razón estética, que es el método que Maillard emplea para intentar desactivar la lógica de la modernidad que es la lógica capitalista (Maillard, 1998: 11). También lo encontramos en sus diarios. Desde *Filosofía en los días críticos* detectamos numerosos fragmentos donde se refiere al arte degradado de la sociedad actual y a la necesidad de una perspectiva crítica que nos permita recuperar los vínculos: "No aisléis las cosas porque, haciéndolo, nos estáis aislando a nosotros y llegará un tiempo –o ya llegó– en que los seres humanos entablen un eterno soliloquio" (Maillard, 2001b: 99). En *Diarios indios* se refiere en numerosas ocasiones a la presencia de la globalización en la India (Maillard, 2005b: 64), una cuestión en la que profundiza en *Adiós a la India*, cuaderno que recoge las reflexiones de su último viaje al país (Maillard, 2009a: 83). Incluso en *Husos*, un cuaderno centrado en la indagación de la conciencia, su estrategia de super-vivencia para hacer frente a un doloroso duelo, no deja de estar presente la atención a la crítica política y social, como se manifiesta desde la primera de las notas a pie donde no casualmente menciona a

¹²⁰ Recordemos que la tesis doctoral de Aguirre de Cárcer es leída en el año 2012, por lo que su análisis de la obra de Maillard concluye con *Bélgica*.

¹²¹ Tal y como vimos al final de nuestro capítulo "En el punto de mira".

Ulrich Beck (Maillard, 2006: 7), un sociólogo conocido por su denuncia a la globalización y su proximidad al pensamiento ecologista, postura próxima a las que expone Maillard en los artículos de *Contra el arte y otras imposturas* así como en sus textos recientes "La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?". No es el único elemento de una crítica capitalista que encontramos en *Husos*: también se efectúa una explícita denuncia del arte *kitsch* y aún más de la vida *kitsch* (Maillard, 2006: 46). Pero, sobre todo, si entendemos que el compromiso social de Maillard está presente en este cuaderno, es porque su investigación de los procesos mentales nos parece su forma de lucha contra el sistema imperante -tal y como vamos a tratar de demostrar en las páginas.

Ciertamente, podemos estar de acuerdo con Aguirre de Cárcer con que en los últimos años se ha incrementado lo explícito de la presencia política y social en sus escritos, lo cual responde a dos causas. La primera se debe a la coyuntura de la crisis económica que parece hacer más imperiosa que nunca la crítica ideológica. En este sentido hemos de mencionar que el texto "La indignación" de Maillard forma parte de una recopilación de artículos en la que diversos pensadores españoles reflexionan acerca del movimiento ciudadano del 15-M. La segunda causa es el desenlace de su viaje por la conciencia. Como expusimos, Maillard entiende que el pensamiento conceptual es resultado de nuestra mirada, no una verdad esencial sino una construcción, por lo que decide rastrear en la mente para desactivar desde su interior esta lógica. Su teoría del conocimiento tiene como fin desautomatizar la discursividad metafísica, esto es, desactivar la lógica de la modernidad que es la del capitalismo que reside no en un exterior sino en cada una de nosotros, la ventana a través de la cual miramos. Efectuado este viaje por la conciencia, Maillard se concentra en la cuestión política y social, pues ha encontrado una respuesta a las demandas de nuestro tiempo: cuál puede ser la poesía necesaria ahora, el lenguaje necesario, quién es el sujeto ético; y lo formula en sus textos últimos como *La tierra prometida* (2009), los artículos de *Contra el arte y otras imposturas* (2009), el texto "La indignación" (2013), o los "Balbucesos" y "Sidermitas" de *La herida en la lengua* (2015). Por tanto, tampoco estamos de acuerdo con la distinción que Aguirre de Cárcer establece entre los libros de un "radical escepticismo", que para él son *Husos* e *Hilos*, con aquellos textos que miran al presente histórico y social como pueden ser estos que acabamos de nombrar. Ni *Husos* ni *Hilos* son textos de un "radical escepticismo", si bien sí de una extrema vigilancia y cuestionamiento cuyo fin no es la negación sino volver a las palabras:

[...] después de haber tomado conciencia de que la Historia no es ni tiene por qué ser la historia verdadera y que las metafísicas no pasan de ser ejercicios de lenguaje; ahora, después del desencanto y la hibridación de los géneros, puede que la poesía, algún tipo de poesía vuelva a ser necesaria (Maillard, 2014b: 110).

En conclusión, no consideramos que la reivindicación política y social sea una temática menor, pues valoramos que es el objetivo al que se dirige su escribir. La crítica textual que expusimos en el primer capítulo de nuestro trabajo responde a su oposición a la modernidad y, por extensión, al sistema capitalista. La teoría del conocimiento que lleva a cabo en su obra de madurez tiene como objeto acabar con la ideología desde el interior del individuo en la convicción de que no existe un sistema abstracto e impersonal, sino aquellos que lo reproducen, como señala en *Contra el arte y otras imposturas*: "dejarnos de tantas abstracciones y pensar en términos concretos. [...] Las instituciones, los gobiernos, las empresas están formadas por individuos, y de lo que no cabe duda es que somos los individuos quienes mantenemos el sistema" (Maillard, 2009b: 36). Por tanto, la indagación de la conciencia de Maillard es su método para desactivar el sistema capitalista, considerando que nuestra lucha contra éste ha de empezar por nosotros mismos. Por ello cuando nuestra autora llega a Cual, el sujeto ético que se sitúa a la escucha, a la espera, es cuando puede formular su ética de la diferencia y escribir "La indignación" (2013).

2. Contra el *kitsch*, la globalización y otras imposturas

Cuando en Maillard se explicita la crítica al capitalismo, se concentra en las consecuencias que el sistema tiene para la experiencia estética, denunciando un arte convertido en objeto de consumo: el *kitsch*. Sin embargo, habida cuenta de la importancia que la estética tiene en nuestra autora, su consideración de ésta como indisociable a la ética, su papel para el conocimiento y conciencia del hombre (Maillard, 2000a: 74), comprendemos que la crítica a la estética capitalista es una crítica general a los valores del capitalismo, pero sobre todo al hombre *kitsch*. Maillard denuncia al sujeto convertido en espectador pasivo con la correspondiente violencia a los otros, tal y como nos muestra en su poemario *Matar a Platón* o como formula en los textos de

Contra el arte y otras imposturas como "Emociones estéticas o por qué vamos al cine a llorar" donde expone las consecuencias morales y políticas de nuestra indistinción emocional a la hora de valorar los discursos entre los que vivimos (Maillard, 2009: 61). Sucede además que el arte tiene un papel determinante en la sociedad actual como instrumento del imperio. Debido a las características del capitalismo postindustrial, los cambios en el sistema de producción, la ampliación del tiempo del ocio y las revoluciones tecnológicas del último siglo y aún más de las últimas décadas, desde internet a los nuevos dispositivos tecnológicos, la sociedad en la que vivimos se ha convertido en una sociedad espectacularizada (v. Guy Debord, 2004: 31). Por tanto, la crítica a la sociedad y al sistema ha de ser necesariamente un análisis de la cultura, de la relación del hombre actual con el arte, tal y como lleva a cabo nuestra autora de manera muy evidente en los artículos que componen *Contra el arte y otras imposturas* pero como podemos también leer en fragmentos de sus diarios.

En la sociedad capitalista actual la obra de arte se ha convertido en objeto de consumo porque todo se ha convertido en objeto de consumo. Pero, para comprender el funcionamiento de la obra de arte en la actualidad, hemos de retrotraernos al funcionamiento elemental de la modernidad, tal y como hace Maillard en *La razón estética* e incluso en textos más recientes como "En la traza. Pequeña zoología poemática" (2014b: 22). Como ya dijimos, la modernidad tenía un doble funcionamiento: constituía al sujeto a la vez que mostraba su quiebra, haciendo surgir al doble. El sujeto nacía y se consolidaba en el humus de su propia fractura, lo cual no es ni mucho menos una falla del sistema, sino una consecuencia de su propio funcionamiento. Como expresa Calinescu, la modernidad es "una cultura de la crisis" (Calinescu, 2003: 130). El sujeto está en crisis, surge en crisis porque el propio capitalismo necesita de este ser incompleto, ya que la insatisfacción es motor del mercado. Como describe Maillard en uno de los fragmentos de "Ego-centrismo. Apuntes para una historia" que forma parte de *La mujer de pie*:

Breve historia del arte.- En épocas pasadas [...], las "artes" respondían a necesidades concretas; eran saberes útiles que se ponían en obra para un fin. Hasta que, no hace tanto tiempo, en el siglo XVI, en Venecia, en los albores de la banca, el término "arte" fue adoptado por el naciente mercantilismo.

Mercado e individuo son conceptos que germinaron a la par. El mercado necesita de las diferencias, con ellas prospera. Así que convenía reemplazar la idea de pueblo por

la idea de individuo y el beneficio colectivo en beneficio privado. [...] La obra de arte ya no era útil salvo para quienes comerciaban con ella y el que la realizaba se miraba en ella y contemplaba al individuo, el indiviso, el ser molecular, la mónada sin ventanas, solipsista, sin contacto con otros y desgraciado en razón de ello. Se miraba el no-dividido, el único, en su obra y se sentía expresado, exteriorizado, reconfortado por el doble que allí aparecía y con el que convivía. Pero, a medida que creaba obras y las entregaba para su comercio, sentía como se le iba ensanchando en su interior un vacío cargado de melancolía.

[...] Al genio lo mataron los artistas de las vanguardias. El mercado no perdió la ocasión de considerar geniales a sus irreverentes e irónicos asesinos. Al fin y al cabo, el artista se vendía ya simplemente por serlo.

Después de las vanguardias (siempre hay un después: toda mercancía tiene fecha de caducidad) la principal necesidad del mercado fue y sigue siendo la de crear necesidades para el mercado (Maillard, 2015d: 220-221).

El título que encabeza el fragmento no está exento de ironía al reducir a unas líneas toda la historia del arte. Obviamente Maillard no cree que se pueda reducir así el pensamiento, de hecho en sus ensayos siempre apela y practica el juicio cauto y lento, el análisis minucioso, oponiéndose a la aceleración de la postmodernidad (Maillard, 1998: 31). Su título tiene una evocación paródica de esos manuales que surgen en nuestro presente donde se nos promete el conocimiento de la historia del hombre, de la filosofía o de las artes en apenas un centenar de páginas, procedimiento de reduccionismo y simplificación del capitalismo que Maillard critica en sus textos (Maillard, 2009b: 33), como si no necesitaríamos hacer el esfuerzo de aprendizaje y lectura, sólo leer ese manual, ese resumen, y ya lo obtendremos, no sólo *fast food* sino *fast theory*.

En su “breve historia” Maillard describe un proceso de pérdida de función del objeto artístico generando la insatisfacción del trabajo sin finalidad. Que el arte deje de tener función, finalidad, significa que deja de crear unión, contacto, deja de estar destinado a la vida comunitaria. Se trata del paso de la artesanía al arte al que se refiere en otros de sus textos, del grupo al individuo, de la tribu al sujeto (Maillard, 2014a: 777). Esto provoca también el sentimiento de aislamiento y melancolía del artista que no se siente en comunidad, así las lágrimas del poeta en la alegoría de *Bélgica* (Maillard, 2011a: 128) que es el *spleen* del escritor de finales del siglo XIX (Baudelaire, 1991: 103). La mención al doble que encontramos en el fragmento es relevante ya que hace hincapié en esa identidad fracturada que analizamos en el primer capítulo de

nuestro trabajo. Pero fijémonos que Maillard identifica al mercado con el individuo. El sujeto insatisfecho es resultado de un mercado que se alimenta de su insatisfacción. Por ello hemos dicho que la crisis del sujeto no es un error del sistema sino precisamente lo que perpetúa su funcionamiento, como podemos ver de manera extrema en la actualidad, donde la producción artística ha sido llevada al paroxismo del consumismo vacío. En realidad, como ha apuntado Maillard, no es que el arte deje de tener función, sino que su función en el capitalismo va a ser esta proyección hacia la frustración ilimitada. De hecho, la propia lógica del capitalismo, su demanda sin fin de novedades, permite sin problemas la asimilación de nuevos productos aun cuando en principio pretenda su subversión, tal y como sucede con las vanguardias a las que alude Maillard. Si todo intento de subversión puede ser convertido en *kitsch*, se debe a que el propio espectador no puede sino reaccionar de ese modo ante cualquier producto, incluso aunque no sean ni mucho menos parte de este arte degradado, pues ya no es que el arte sea sin finalidad –que es sin presente–, es que la mirada del espectador lo es.

De una manera similar lo expone también en “En la traza. Pequeña zoología poemática” cuando se refiere al artista como creador, como arquitecto, haciendo referencia a la insatisfacción de una creación sin fin (Maillard, 2014b: 26). Lo importante es que esta insatisfacción no es sólo del artista sino también -como acabamos de señalar- de los receptores:

La insatisfacción es una estrategia del Imperio. La sociedad de mercado necesita individuos profunda y perpetuamente insatisfechos. Un individuo satisfecho no necesita consumir compulsivamente. De lo que se trata, pues, es de mantener el nivel de insatisfacción, y para ello se necesitan productos degradados o desvirtuados. Al mercado no le interesan los productos íntegros, consistentes. Cuando algo así aparece, tiene que degradarlo. Se lo apropia y lo desvirtúa ipso facto. El *kitsch* es así una de las grandes armas del paraíso global (Maillard, 2014b: 30).

La crisis del sujeto afecta no sólo al artista, sino también al espectador. La misma insatisfacción del genio creador es la del receptor de la obra de arte. Por ello sería tan fácil asimilar nuevos productos, convertir toda expresión en *kitsch*, porque ya nuestra mirada lo es. También aislado, también sin la función del arte concreto, el espectador busca paliar su carencia, asentar su identidad mediante el consumo de nuevos productos. La lógica nos resulta familiar pues vivimos en el extremo de la misma. La

postmodernidad, que supuestamente es la ruptura de la modernidad, no viene sino a ser una exacerbación del capitalismo. Es a ésta a la que Maillard se refiere en su denuncia de la globalización, del capitalismo postindustrial (Maillard, 2009b: 19). La crisis del sujeto puesta al servicio más que nunca del sistema, de tal modo que el sujeto no es tal sino consumidor. Las transformaciones tecnológicas experimentadas en el último siglo han ocasionado una ampliación del tiempo de ocio con consecuencias en la naturaleza de los nuevos productos demandados, como desarrolla Debord en *La sociedad del espectáculo* (2003: 38). No sólo la ampliación de su tiempo de ocio, sino que la satisfacción de las necesidades primarias ha ampliado el tipo de productos que ofrece el mercado para que la maquinaria del capitalismo siga activa y creciente. La industria de la cultura ejerce este papel, perpetuando el capitalismo en dos sentidos. Por un lado, el consumo en sí mismo, lo que hemos dicho es la constitución de nuevos productos, la ampliación del mercado, la creación de nuevas necesidades. Por otro, y fundamental, como instrumento ideológico, ya que la industria cultural se constituye como instrumento de adoctrinamiento, transmitiendo los valores del propio capitalismo, pues como dice nuestra autora, “El *kitsch* es así una de las grandes armas del paraíso global” (Maillard, 2014b: 30). Se trata de despojar de toda posible subversión a la obra de arte y convertirla en un objeto mecánico, vacío, que no requiera ningún esfuerzo del consumidor. Como expone Maillard en sus textos:

El *kitsch* es el arma de la economía de consumo. El espíritu *kitsch* es el de la mediocridad uniformizada. [...] Si hacemos individuos *kitsch* sostenemos el estado de consumo. Se trata, pues, de proporcionar satisfacciones materiales y emocionales moderadas que consigan mantener un estado aparentemente satisfecho pero altamente insatisfecho en las capas más profundas del espíritu. [...] La elaboración de productos que eleven o mantengan el nivel de conciencia es, por ello, contraproducente. Por el contrario, se fomentará la mediocridad en todos los dominios, especialmente en los medios de comunicación de masas (Maillard, 2009b: 36).

Más de medio siglo antes, Adorno y Horkheimer apreciaron algo muy parecido en su análisis ideológico de la cultura:

La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha

adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio (Adorno y Horkheimer, 2005: 181-182).

Las palabras de Adorno y Horkheimer inciden en la mecanización ya no de los medios de producción sino de la vida del hombre. La inercia de la cultura es continuación de la inercia con la que el hombre desempeña su trabajo y aún más vive su vida. El vaciamiento, la alienación que le impide salir del carril de su automatismo tanto en su jornada laboral como en su supuesto tiempo libre. Ya no es sólo el arte *kitsch*, como detecta Maillard, sino que el hombre mismo es incapaz de otra actitud, sometido al engranaje que es la cadena de montaje de la propia mente. Cuando en *Husos* Maillard analiza el funcionamiento de la mente, se refiere a la sucesión concatenada y rudimentaria de imágenes que impiden toda involucración, que dificultan la participación en los propios procesos mentales (Maillard, 2006: 42). Muy similar es la pasividad que Adorno y Horkheimer identifican en el destinatario de los productos de la industria cultural. Hemos de insistir en que esta forma de consumir arte, de hacer del arte consumo, es posible en el contexto de la revolución tecnológica que caracteriza al siglo XX y aún más a nuestro siglo XXI. Se ha constituido un tipo de producto cultural que reproduce quizá más que ningún otro el automatismo de la recepción: el cine. Como apuntan Adorno y Horkheimer en otro momento de su ensayo, la sucesividad de fotogramas por segundo “prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. [...] Logra reprimir la imaginación” (Adorno y Horkheimer, 2005: 171). Lo cual nos vuelve a recordar a la mente como galería de imágenes que señala Maillard, nuestro rol pasivo cuando se concatenan y le llamamos nuestra vida. La misma separación es la del sujeto sentado en las butacas del cine, con las imágenes desarrollándose ante sí sin poder dar lugar a ese aquietamiento que requiere la constitución de símbolos propios (Maillard,

2005b: 107). Como distinguiera Benjamin en su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la actitud del espectador de cine difiere de la de aquel que mira un cuadro, pues la pintura “invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado” (Benjamin, 1973: 62).

Este artículo de Benjamin es, como se sabe, uno de los textos fundamentales para comprender el funcionamiento del arte en el capitalismo postindustrial: su recepción como objeto de consumo. Si bien es cierto que el artículo fue escrito por el filósofo alemán en 1936, el texto sigue poseyendo actualidad. La reproducción de la obra de arte por los nuevos avances técnicos ha despojado a la obra de su carácter único, lo que Benjamin llamó el aura:

La manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción (Benjamin, 1973: 64).

El “aura” al que se refería Benjamin sería similar a la vivencia en presente de la experiencia estética que describe Maillard en su poética del caracol (Maillard, 2014b: 33) o en su poesía fenomenológica (Maillard, 1998: 193). Benjamin destacaba la “manifestación irrepetible” de la vivencia del aura en el estar siendo del mundo, entrecruzado con las montañas o con el árbol, similar a esos “aquí” a los que continuamente hace referencia nuestra autora en su obra. La experiencia estética es acontecimiento cuando el objeto no ha perdido el aura. Tal y como fue descrito por Benjamin, la desposesión del aura supone la supresión del encuentro con una alteridad irreductible, con ese otro irreproducible que es el instante. Fijémonos que Benjamin señala que la clave del aura es la relación distanciada con el objeto, de la misma manera

que señalamos en el capítulo anterior que sólo basándonos a través de la distancia, del mantenimiento y cuidado de la frontera, se podría producir el diálogo con el otro como tal otro. La distancia en Maillard es fundamental para la constitución de los símbolos propios; es la distancia precisa para el placer estético, para el *rasa* (Maillard, 2014a: 549), porque “toda distancia es una línea de fuerza en el trazado de la red” (Maillard, 2014a: 79).

Sin embargo, como señala Benjamin en el fragmento que reproducimos y como también percibe Maillard en sus análisis (Maillard, 2009b: 31), vivimos en un tiempo en el que se ha impuesto la posesión acabando así con la distancia precisa para la experiencia estética, para la vivencia del otro. Por medio de la reproductibilidad técnica las obras de arte se nos hacen próximas en dispositivos electrónicos, catálogos, libros, póster... y sin embargo hemos perdido la obra en tanto irreductible, de la misma forma que perdemos al otro en la unión amorosa cuando lo introducimos en el cerco de la semejanza. Como expresó el poeta Rainer María Rilke unas décadas antes que Benjamin: “Ellos dicen mi vida, mi mujer, / mi perro, mi hijo, y saben, sin embargo, muy bien / que todo: mujer, vida, perro y niños, / son extrañas imágenes que, ciegos, ellos palpan con manos extendidas” (Rilke, 2007: 131). Esto es, no hay posesión, sólo el vacío de la insatisfacción que impulsa a un nuevo consumo. La cercanía acaba así con la singularidad, tal y como señala Benjamin, y es muy importante, atendiendo a aspectos que hemos desarrollado en capítulos anteriores, la mención a la “singularidad” que no originalidad. Para Maillard el arte debía captar la singularidad entendiendo por tal la vivencia presente, el acontecimiento (Maillard, 2014b: 154). La singularidad es el gesto, lo irrepitable, mientras que el concepto, lo que Benjamin llama “imagen” o “copia”, es la reducción de las diferencias en aras de una homogeneización que permita hacer reproducible y comunicable una idea. Como dijimos, Maillard no condena al concepto, pero el problema se produce cuando se intenta que éste sustituya al gesto, cuando la reproducción se pretende vivencia del gesto, pues “no se empatiza con un concepto; se empatiza con un ser, con un gesto, con algo, se empatiza con otro” (Maillard, 2009b: 228).

Vemos por tanto que hay similitudes entre los análisis de Benjamin, Adorno y Horkheimer y el más reciente de Maillard. Sin embargo, los textos de Maillard van a estar condicionados por un aspecto fundamental para comprender nuestro presente que los anteriores pensadores no podían aún identificar, y es la globalización, la constitución de un mercado mundial, una unificación cada vez mayor de la sociedad que traspasa las

fronteras nacionales. La reproductibilidad fue señalada por Benjamin como una de las causas de la pérdida del aura en la obra de arte, su conversión en *kitsch*. El filósofo alemán no podía prever las dimensiones a las que esta reproductibilidad iba a llegar en nuestro presente gracias a los desarrollos de las telecomunicaciones. Igualmente la cercanía que provoca la pérdida del aura se extrema con la inmediatez que permiten los dispositivos electrónicos.

La globalización consiste en la eliminación de las barreras nacionales para la constitución de un mercado único. Su extensión se debe a las nuevas necesidades del mercado de seguir creciendo, de seguir extendiendo sus hilos más allá de los países occidentales; su éxito y consolidación, al desarrollo de los medios de comunicación y de las telecomunicaciones, pero sobre todo a ese mantener vivo la necesidad de crecimiento ilimitado, de consumo, el triunfo de la insatisfacción a la que se refiere Maillard: "La sociedad de mercado necesita individuos profunda y perpetuamente insatisfechos" (Maillard, 2014b: 30). El efecto de la globalización es la constitución de una sociedad mundial cada vez más homogeneizada, como expone nuestra autora en sus artículos, especialmente en los que conforman *Contra el arte y otras imposturas*. En "Salvar las fronteras" Maillard describe la pérdida de extrañamiento del viajero en la sociedad actual (Maillard, 2009b: 223). Cuando los medios de transporte permiten el traslado a cualquier parte del mundo en un tiempo cada vez menor y las ciudades se parecen cada vez más las unas a las otras; la desautomatización que Maillard buscaba en sus viajes (Maillard, 2005b: 11) se hace imposible. Así lo constata ella misma en su última estancia en la India al descubrir que el país que para ella fuera lugar de apertura para la mirada, de aprendizaje de la contemplación, habría sido absorbido por la sociedad global del nuevo capitalismo (Maillard, 2009a: 10). En esta pérdida de las fronteras que es la pérdida del espacio, de la distancia necesaria para el aura, se nos cierra la experiencia de la diferencia, se nos imposibilita el encuentro con el otro como alteridad irreductible y nuestra inserción en el estar siendo, pues como expusimos en capítulos anteriores, la vivencia del otro se constituye en el afuera, esto es, en el espacio donde los cuerpos. Las consecuencias de esto son la violencia y la supresión de la alteridad y el fin del diálogo, esto es, el verdadero ataque al lenguaje. El sujeto está aislado en un cerco global donde impera la ética de la semejanza.

El *kitsch* es la descontextualización, banalización y reproducción del objeto artístico, por lo que encuentra en la globalización su lugar idóneo. Como señala Calinescu, "la aparición y desarrollo del *kitsch* son los resultados de la intrusión de la

otra modernidad –la tecnología capitalista y el interés empresarial– en el dominio de las artes” (Calinescu, 2003: 24). El *kitsch* es por tanto producto de esa industria cultural que, como indican Adorno y Horkheimer, busca no sólo la conversión de la cultura en mercancía sino también la pasividad del espectador convertido en consumidor, despojando al arte de su poder subversivo (Adorno y Horkheimer, 2005: 176). Volviendo a Calinescu, aquello que tienen en común todos los rostros de la modernidad –identificados por éste como la modernidad, la postmodernidad, el *kitsch*, la decadencia y la vanguardia–, es la problemática del tiempo (Calinescu, 2003: 24). En el siglo XX, la crisis del sujeto y del lenguaje ha deslegitimado el metarrelato mesiánico del progreso, y en su lugar nos encontramos con un tiempo vacío, sin finalidad. Las culturas occidentales se caracterizan por un aumento progresivo del tiempo de ocio, pero este tiempo de ocio se ha convertido no en una liberación sino en una carga que el capitalismo explota –pues no en vano fue él quien lo creó. Así, el *kitsch* se constituye como producto de ese tiempo vacío pero también como su remedio, y aún más, como su continuación, siendo así su causa, efecto y mantenimiento, un triple movimiento que logra a través de productos de ninguna o casi ninguna exigencia intelectual que facilitan el consumo inmediato, pero que no otorgan ni buscan otorgar ninguna transformación ni vivencia, reiniciando la frustración del individuo que es nuevamente impulsado hacia la adquisición y consumo de otra obra de arte *kitsch*, tal y como hemos visto describe Maillard y aún antes Adorno y Horkheimer. Se trata, pues, de la lógica circular del consumismo que todos conocemos pero aplicado a la cultura.

El *kitsch* no es producto sólo del tiempo vacío sino también, como indica Maillard, del lugar vacío, de esa supresión de espacio a la que nos hemos referido (2009b: 225). A través de la descontextualización –o, como señaló Walter Benjamin, a través de la reproductividad, pues la reproductibilidad desemboca en la pérdida del contexto– cualquier obra de arte es susceptible de convertirse en *kitsch*, de perder su “aura” (Benjamin, 1973: 129). El problema es que en la actualidad, como hemos señalado, en el presente de la globalización, todos los lugares se han descontextualizado en una unificación del espacio que es un no-espacio, la imposibilidad de la experiencia estética en tanto diferencia. Todos los productos artísticos parecen haberse convertido en *kitsch* porque todo el espacio es *kitsch*, y aún más, el hombre postmoderno se ha convertido en el hombre *kitsch* (Maillard, 2009: 30), el hombre descontextualizado, pues en la unificación del espacio será su propia mirada la que produzca, desde su no-lugar, la descontextualización de la obra de arte, la incapacidad de experimentar más

allá de las reacciones esperadas, de los esquemas de respuesta preestablecidos. Es la descontextualización del hombre la que permite que cualquier obra de arte sea susceptible de ser absorbida por el capitalismo, de ser banalizada y reducida. Si no hay fronteras, si todo el espacio está unificado, lo único con lo que nos encontramos es con nosotros mismos: la audiencia previsible, los efectos previsible y la recompensa previsible del arte *kitsch* (Calinescu, 2003: 248).

El sujeto insatisfecho se extrema en la globalización con la pérdida del espacio que supone su total aislamiento e individuación. El rol del creador y consumidor de arte en los primeros siglos del capitalismo descrito por Maillard en su "Breve historia del arte" es extremado en la actualidad del siglo XXI. La insatisfacción nos lleva a un consumismo ilimitado, y el mercado incrementa y acelera su circuito catapultado por su capacidad técnica. La posibilidad de producir nuevos discursos y obras es equivalente a un público cada vez más necesitado de éstas. Pero incluso aunque el sujeto intentara reducir su consumo, la aceleración de la propia sociedad se lo impediría a riesgo de quedar desubicado de esto que llamamos mundo. Hemos de saber qué es lo último que se dice o se escribe no sólo para buscar esa satisfacción imposible, para intentar solventar la fractura de nuestra identidad, sino para sobrevivir, esto es, obtener reconocimiento social cuanto no económico, no ser condenados al ostracismo. Y no es únicamente la imposición a la actualización sino a la propia producción. Como señaló Benjamin: "El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor" (Benjamin, 1973: 151). Si era así en el presente del filósofo alemán, la actualidad de las redes sociales y la sustitución de la edición impresa por la digital ha multiplicado el fenómeno. Al intelectual en tiempos de la globalización se le exige, además de una renovación continua, su aportación tangible, medible y cuantificada en productos. Escritores que han de publicar con una frecuencia anual, profesores universitarios que son considerados en función del número de artículos y no de las ideas en ellas expuestas. El resultado de esto es, como ha explicado Wahnón en un reciente trabajo, la "tragedia de la cultura" de la que ya habló Simmel y que sigue caracterizando nuestro presente, una saturación de productos estéticos y teóricos del que ningún individuo podría dar cuenta aun cuando acote su campo de interés (Wahnón, 2014: 20). Y no sólo la imposibilidad de dar cuenta de esta cantidad de productos, sino incluso el deterioro del valor de éstas, ya que la velocidad del mercado impide la maduración de ideas que la creación precisa. Una situación que en definitiva nos ha llevado a la pérdida de presente entendiendo por

tal la atención, la apertura al aquí, el encuentro con la diferencia, tal y como Maillard describió en *La razón estética*:

Uno de los males que aquejan al individuo en nuestra sociedad occidental es el de querer que sus actos se realicen a una velocidad que no se adecúa con el ritmo propio. Un ejemplo claro puede hallarse en el campo del saber, y concretamente del saber filosófico. Como consecuencia del desarrollo de los sistemas de comunicación, el saber se ha cuantificado. Todo investigador se siente obligado a asimilar, o por lo menos a estar informado de lo que se ha dicho en las distintas partes del mundo [...]. Esta íntima falta de conexión con los universos referenciales del habla provoca el discurso estéril, típico de la época actual [...]. Hablar desde la propia experiencia se ha vuelto algo extraño (Maillard, 1998: 31).

No podemos sino considerar que la obra de Maillard ha intentado recuperar el propio tiempo, insertándose en ese presente al que siempre apela. El "hablar desde la propia experiencia" al que se refiere en estas líneas es la explicitación del sujeto de la enunciación que hemos desarrollado en capítulos anteriores, el imperativo ético de no mentir y poder dar lugar al encuentro con el otro a través de la constitución del propio cuerpo, insertándose en la vida en curso. En este sentido consideramos que la totalidad de su obra es una crítica al sistema capitalista incluso aunque ésta no se explicita siempre, un intento de erigir un aprendizaje de otro modo de estar basado precisamente en el estar otro de ser un cuerpo expuesto, de "hablar desde la propia experiencia". De hecho, así surge el proyecto de la razón estética que pretende la involucración de la persona en el presente desactivando el rol de mero consumidor –elaborar los propios símbolos y no limitarse a reproducir el lenguaje ya dado. Como vimos, Maillard incluso se posiciona en contra de propuestas como el pensamiento débil de Vattimo al considerarla continuadora de la lógica de la modernidad (Maillard, 1998: 19). Pues no basta la escucha sin más, sino que es precisa una escucha activa entendiendo por tal la atención creadora de un diálogo en común, poner la propia palabra no para imponerla al otro sino para dejarla abierta a éste. Contra lo que Maillard se enfrenta es contra la pasividad del hombre actual, eso que detectaran Adorno y Horkheimer, el control del sistema para que el espectador o el lector no incurra en "ningún pensamiento propio", la sociedad del espectáculo que ya percibiera Debord en los años sesenta.

La sociedad del espectáculo es consecuencia de la tragedia de la cultura que hemos señalado. Por sociedad del espectáculo entendemos no sólo la sobreexposición de imágenes y estímulos audiovisuales que nos rodean y que demandan continuamente nuestra atención; sino también, aunque como consecuencia de esta misma sobreexposición, la constitución de individuos que interactúan con su vida como si de un espectáculo se tratara, el yo asistiendo mecánicamente a la sucesividad de imágenes dispuestas por la conciencia que describe Maillard en *Husos* (Maillard, 2006: 42), la pasividad que Benjamin detectó en el espectador de cine sin implicación, sin responsabilidad (Benjamin, 1973: 62). Debord explica esta espectacularización de la propia vida por los cambios del sistema de producción en la industrialización que supone la separación del trabajador con respecto al objeto final producido, una desvinculación con la actividad realizada que finalmente se hace extensiva a la vida (Debord, 2004: 43). Esto lleva a la pérdida de finalidad y función no sólo del arte sino de toda actividad humana, como apunta Maillard en sus textos. Por ejemplo, en "Cuando amar y pensar son dos cosas distintas", donde señaló la distinción entre amar y pensar como propia de la sociedad del espectáculo cuya vida transcurre sin que sin vínculos ni vivencia (Maillard, 2014a: 433). Recordemos que Adorno y Horkheimer identificaron el tiempo de ocio como prolongación de la actividad mecánica y alienada de la jornada laboral con el fin de asegurar su docilidad (Adorno y Horkheimer, 2005: 181). Pues aún más, consideramos que esta pasividad ya no es exclusiva ni de la jornada laboral ni del consumo de arte u ocio, sino que también rige nuestra existencia, si es que acaso hay existencia más allá de la jornada laboral y del día de ocio. De modo que, como dijera Maillard en *Bélgica*, nos hemos convertido en "el espectador perpetuo de lo que la memoria reproduce a cada estímulo" (Maillard, 2011a: 99). Por otro lado, la supresión de las fronteras por la globalización, la homogeneización del espacio, lleva finalmente a la espectacularización, esto es, a la desvinculación, a la indiferencia, ya que al encerrarnos en el cerco de la semejanza se niega la posibilidad del encuentro. Sin fronteras, sin otro, no es posible el aquí de la vida.

La constitución de la vida como espectáculo, el rol pasivo del hombre no sólo ante la obra de arte sino ante su existencia, supone la violencia del otro, la práctica de la ética de la semejanza que denuncia Maillard de manera explícita en sus textos más recientes pero que está presente desde *Matar a Platón*. La pasividad del sujeto es ética de la semejanza porque ésta última se basa en la incapacidad de experimentar el contacto con el otro, es decir, se constituye gracias a la supresión del espacio y de las diferencias que

ha llevado a cabo la globalización y su doctrina económica el neoliberalismo. Al sentirnos concernidos únicamente por los que consideramos nuestros semejantes, asistimos con impunidad ante cualquier violencia que suceda más allá de nuestro cerco (Maillard, 2013b: 44). Considerando además que en nuestra sociedad se ha llevado a cabo una individuación radical, este cerco parece incluirnos ya únicamente a nosotros mismos. Actualmente la empatía no sólo se le niega a aquellos que viven en países lejanos, sino también a los que transcurren sus días junto a nosotros, compañeros de trabajo o vecinos. Cuando nos indignamos es únicamente porque el "yo" ha sido despojado de sus derechos, tal y como señala Maillard en su artículo *La indignación* (2013b: 35). Por lo tanto son insuficientes los movimientos sociales que responden únicamente a la lógica de la ética de la semejanza, a la pérdida de derechos del "yo", pues seguimos reproduciendo el sistema capitalista, seguimos presos del circuito de insatisfacción y consumo, y, sobre todo, seguimos causando violencia al otro (ibid., p. 50). La ética de la semejanza es en realidad una falsa ética que anula nuestra responsabilidad.

La crítica a la ética de la semejanza y el primer esbozo de una ética de la diferencia aparece en Maillard en *Matar a Platón*. Los personajes del poemario son representación del hombre *kitsch* que intenta aislarse en su cerco de la semejanza pero que es arrojado al fuera, al mundo de las diferencias que es el mundo de los cuerpos. *Matar a Platón* es la narración de un acontecimiento y el derrumbe de los cercos, la constitución de un tiempo presente, de una espacialidad, salvando las fronteras que permiten el contacto con el otro. Maillard lleva a cabo aquello que ella misma propuso en "Cuando amar y pensar son dos cosas distintas": "Un tipo de racionalidad en la que el observador se supiese parte de lo que observa, un modo de pensar que, sin olvidar la propia insignificancia, trabajase a partir de la integración" (Maillard, 2014a: 461). Intenta Maillard por tanto plantear una relación con los otros que no se base en la semejanza, que no sea espectáculo sino teatro, ese "acto sagrado que empeña tanto a quien lo ve como a quien lo ejecuta" (Artaud, 1997:188).

La vivencia del mundo como teatro no es desvinculación sino encuentro, la confluencia del uno en el otro, la constatación de una fragilidad y temporalidad común. Porque una cosa es el teatro, el afuera del mundo, y otra muy diferente la sociedad del espectáculo. Comprendemos el espectáculo no como un formar parte sino como un aislamiento, un intento de rebajar y situar en dos planos, de hacer la separación entre espectadores y escena, el espacio dual, lo que justamente intenta anular el teatro del

siglo XX y lo que busca el pensamiento y las artes del siglo XX y XXI con ese giro performativo al que nos referimos en el capítulo "El afuera". El espectáculo es por tanto el intento de borrar las marcas de la enunciación, de establecer la distinción entre la ficción y la no ficción. Porque la sociedad del espectáculo no consiste en la declaración de que todo es ficción, sino el establecimiento de una línea que delimite lo ficticio de la realidad. Pero en su poemario Maillard plantea la dificultad de esto cuando el acontecimiento irrumpe suprimiendo los cercos, llevándonos al presente donde los márgenes invaden el cuerpo principal, donde toda palabra dicha es un yo-ahora-digo-que. Ante esto se va a dar, como hemos visto en el segundo capítulo de nuestro trabajo, la resistencia del hombre que intenta proteger al yo mediante la náusea, rechazar la revelación de la diferencia. Los asistentes al acontecimiento de *Matar a Platón*, los transeúntes que se encuentran con el hombre atropellado, pretenden posicionarse en la separación entre público y escena adquiriendo el rol desligado del espectador, esto es, refugiándose en su cerco para evitar la experiencia del afuera. Los transeúntes-espectadores del poemario son, por tanto, la sociedad del espectáculo, como se nos evidencia en versos como los que siguen:

Uno puede negarse a saberse en el otro,
basta con acercarse a todo con un *walkman*
conectado a la carne,
enfundado el cerebro en aquella sustancia
impermeable que nos inmuniza
basta con refugiarse en un desmayo a tiempo,
en el deseo de amar, u ocultarse
en la furia o el número de una cuenta bancaria (Maillard, 2004: 57).

Los versos que hemos transcrito de *Matar a Platón* hacen referencia a los instrumentos de aislamiento, de hacer cerco, de los que dispone la sociedad globalizada. Como dijimos, la individuación del hombre en la actualidad cuenta con la ayuda de los desarrollos tecnológicos, y así la referencia de Maillard al *walkman*, antecedente de nuestros actuales *smartphones* y otros dispositivos que suprimen el cuerpo a cuerpo, la vivencia presente y compartida. Las tecnologías son el instrumento que el hombre dispone para aislarse de los otros, para cobijarse en el cerco del yo; es lo que nos protege del afuera, lo que nos permite ensimismarnos, hacernos "impermeables",

cerrando el diálogo que es y sólo puede ser frente a frente, en la absoluta exposición de Cual "bocarriba" (Maillard, 2007: 167) o de la mujer de pie que se detiene y nos mira cuando el texto está roto, es decir, cuando no es posible la separación (Maillard, 2015d: 305).

No sólo el *walkman*, no sólo la tecnología es la que ha auspiciado al capitalismo globalizador –por otro lado, consideramos que no es la tecnología sino el uso que se hace de ella, igual que no es el lenguaje (el cual es otra tecnología) sino el empleo dado a éste. Como expusimos en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, el amor es una excusa del yo para consolidarse, para la semejanza, tal y como se nos refiere en estos versos de *Matar a Platón*. En cuanto al "número de una cuenta bancaria", es relevante por lo que respecta en primer lugar a la mención a lo económico –que es el valor dominante por el que se rige el capitalismo, su medida. Por otro, la mención al número como forma de acallar las singularidades, a la que se refiere en muchos de sus textos.¹²² En una sociedad utilitarista donde todo es evaluado cuantitativamente –ya dijimos que el académico era reconocido no por sus ideas sino por la cantidad de artículos y *papers* publicados–; Maillard critica este baremo ya que considera que "lo que importa" no se puede medir: el dolor, la soledad, el cuerpo, aquello que es cada uno. El otro irreductible escapa de cualquier número y nombre, sólo se le puede llamar con un rostro vuelto hacia él, sólo cabe en el gesto, en el presente del estar siendo. Recordemos el "cuántos" del texto "Amanece" de *La mujer de pie*: "¿Cuántos dejaron de respirar esta noche? /¿Cuántos de nosotros dirán hoy su última palabra?" (Maillard, 2015d: 90). Maillard deja abierta la pregunta porque no quiere que sea contestada; porque contestarla no implica ni mucho menos una respuesta al sufrimiento, sino precisamente su negación: "Las cifras, sin embargo, se cuentan, pero no dan cuenta. Cuanto más elevadas sean más espectacular será el suceso y, por lo tanto, menos habrá de implicarnos. Es en singular como nos implicamos, porque el dolor siempre se da en singular" (Maillard, 2013a: 189).

El intento de aislamiento de los personajes de *Matar a Platón*, de regresar al automatismo de la sociedad del espectáculo, se reitera en diversos de los poemas del libro, no sólo en estos versos. Es la mujer que se refugia en el dato estadístico de las

¹²² Por citar sólo dos ejemplos aunque especialmente significativos ya que en ellos se enuncia su crítica a la sociedad capitalista y su relación con la actual crisis: "La indignación" (Maillard, 2013b) y "¿Es posible un mundo sin violencia?" (Maillard, 2013a).

personas que mueren atropelladas –nuevamente, otro número (Maillard, 2004: 27). O la muchacha que busca los brazos del amado –otra alusión al deseo erótico como forma de acallar las diferencias (ibid., p. 50). Pero con el acontecimiento, con la evidencia del mundo compartido, de los cuerpos vulnerables puestos a la vida que es puestos a la muerte, los personajes no pueden sino sentirse tambaleantes ante la muerte del hombre atropellado, que es la muerte no de todos sino de cada uno (ibid., p. 63). La lógica de la sociedad del espectáculo muestra su construcción, y es en ésta en la que ahonda Maillard, desvelando su funcionamiento -que es rompiéndola. Como acabamos de decir, la sociedad del espectáculo es la separación entre ficción y no ficción, y esto es lo que se anula en *Matar a Platón*, irrumpiendo en su lugar el instante, el espacio de convergencia, como sucede en el teatro donde mirar es ser mirado: aquello que intentan evitar sin éxito los transeúntes del poemario y Buster Keaton en *Film*: "investigan la manera / de saber sin sufrir, / de ver sin ser vistos" (ibid., p. 26). Por ello el texto juega con los dos planos del cuerpo central y la nota a pie de página, siendo no una jerarquía sino una invasión del uno en el otro. Por ello se rompe la cuarta pared con las numerosas apelaciones de Maillard al lector y a la propia narración (ibid., p. 29, 39, 45, 55...). Y por eso llega un momento en que no podemos saber, en que no es posible la semejanza (ibid., p. 59), y se inicia "Escribir", la escritura que es cuerpo en presente (ibid., p. 71). La ficción del mundo, la sociedad del espectáculo, se tambalea en el poemario, introduciéndonos de lleno no en la ficción sino en nuestro propio cuerpo. La sociedad del espectáculo no es la consideración de que todo sea ficción, sino la creencia de que podemos estar fuera de ella, que no nos afecta. Cuando Maillard concluye que todo es doble, tal y como expusimos en "Filosofía y poesía", que todo es discurso, al explicitar las marcas de la construcción, hablando desde "la propia experiencia", se rompe con ello la pasividad del espectador que se inserta en el decir de su lenguaje. Entonces el conductor deja de escuchar la voz de la radio que retransmite las noticias, deja de estar en el espectáculo y se introduce en el aquí, en el mundo, ese "sol insoportable", ese presente ex-cesivo, donde recupera las fronteras que son los cuerpos: su cuerpo y el del otro, su cuerpo y el cuerpo del hombre atropellado que es ninguno, como "ningún lugar, desde ninguna parte" (Wolf cit. por Trueba, 2009b: 196), porque no es *es* sino estar siendo:

"Ya van dos mil trescientos", dice una voz en la radio,
"dos mil trescientos desaparecidos... las lluvias del monzón",

dice la radio, "en Bangladesh...",
pero hace un sol insoportable,
dos mil trescientos uno, murmura el conductor,
y de repente todos los muertos son ninguno
salvo aquel que prolonga el sonido del freno
y ha venido a salvarle del monzón, de la lluvia,
y entonces agradece,
y siente que le nace una voz del ahogo
y el túnel se le cierra y está a punto
de volverse hacia ellos,
sentirse solidario con todos los que viven
y amparado y absuelto
por el miedo que en todos los ojos se destila
(ibid., p. 32).

En el artículo “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michel Haneke” (2007) Virginia Trueba compara *Matar a Platón* con la película *Funny Games*. El nexo: ambas obras despliegan una *mise en abyme* que pone en evidencia la violencia que hay en la pasividad e inercia del espectador.¹²³ Haneke pone el dedo en la llaga sobre la violencia de la que participa el espectador: los guiños de los dos torturadores hacia la cámara, ruptura de la cuarta pared, nos involucran ante lo que está sucediendo, nos impiden la desvinculación con aquello que estamos mirando, nos hacen responsables. De igual modo Maillard también nos introduce en una escena violenta: su descripción escatológica ante la que el transeúnte-espectador no aparta la mirada: "usted sigue mirando fijamente a aquel hombre aplastado. [...] presa de esa angustia deliciosa" (Maillard, 2004: 43). Y no sólo el transeúnte, nosotros tampoco dejamos de leer: "Pudo evitarlo, pero no lo hizo. / No quiso hacerlo. Pudo / Cerrar las páginas del libro / y no lo hizo. ¿Qué le retiene de hacerlo?" (ibid., p. 45). Pero esa mirada que se mantiene fija se

¹²³ Hemos de tener en cuenta que Maillard en su conferencia "¿Qué es real?", impartida el 13 de abril de 2015 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, alude a la película del director francés refiriéndose justamente a lo que Trueba analiza en su artículo: la posición ética del espectador (Trueba, 2007b). La conferencia de Maillard incide en temas y problemáticas frecuentes en los ensayos y cuadernos de nuestra autora relativos a la fascinación del espectáculo y nuestro posicionamiento al respecto; la saturación discursiva de la actualidad y la posibilidad de llegar a "lo que importa" en este contexto. La conferencia no ha sido publicada, al menos en el presente en el que éstas páginas son escritas, pero está disponible para su visionado en la página web del CCCB: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/que-es-real/216624>

sostiene precisamente porque convierte lo visto en espectáculo, en algo que no nos involucra: "usted le mira fijamente, / sin querer verle más que a medias" (ibid., p. 43). También quiere el público de *Funny Games* ver " a medias" y por ello no puede evitar sentirse irritado o desubicado ante la famosa escena en la que el personaje se gira a cámara y nos guiña el ojo –recordar que en el *remake* estadounidense la escena es suprimida desactivando con ello toda el abismo de la versión de 1997. Como concluye Trueba en su artículo: "Tanto el poemario de Maillard como la película de Haneke invitan al lector/espectador a reflexionar sobre su propia condición para tal vez evitar ser transformados en meros consumidores, para tal vez mirar de otro modo" (Trueba, 2007b: 137).¹²⁴

Ni *Funny Games* ni *Matar a Platón* pretenden sencillamente repugnarnos pues eso nos haría confundir la emoción estética con la afectiva, problema que Maillard señala como propio de nuestra sociedad del espectáculo (Maillard, 2009b: 61). Lo que se pretende es llevarnos a la propia conciencia del cuerpo y del lugar que estamos ocupando, ver que no somos meramente elementos pasivos sino que consentimos, y adquirir un rol activo entendiendo por tal un dar el rostro que es el inicio del diálogo. Por ello hacia el final de *Matar a Platón* tiene lugar ese verso que impulsa toda una escritura, todo un lenguaje: "Yo no soy inocente, ¿lo es usted?" (Maillard, 2004: 67). La importancia de este verso se debe en primer lugar a su ruptura de la cuarta pared, donde llama no sólo al lector sino a sí misma, deshaciendo la separación entre espectador y escena y entre autor y lector. Y con la cesación, la adquisición de un cuerpo, pues el "yo" desde el que se puede decir "yo no soy inocente" es el que dice "aquí", es el que dice el "decir" de la ética de la diferencia. Queremos subrayar que el "yo no soy inocente" de Maillard no es la culpabilidad de la tradición judeocristiana sino una comprensión de sí como vida en curso, tal y como hemos venido explicando en este trabajo. El cuerpo frágil que somos nos hace presente y por tanto nos hace parte, como explicó la autora en el artículo "Cuando amar y pensar son dos cosas distintas":

¹²⁴ Años después, y siguiendo el artículo de Trueba, Tort también trazó un paralelismo entre ambas obras aunque considera que Haneke está más interesado por la crítica sociológica mientras que Maillard se centra en el juego (Tort, 2014:104). Afirmación ésta con la que disentimos al considerar que no hay una oposición entre juego y crítica sociológica, todo lo contrario, como la propia Maillard expone en *La razón estética* (Maillard, 1998: 109).

Saber actuar según el *ethos* es saber actuar de acuerdo con el conocimiento de lo que conviene en cada instante, y esto no se logra atendiendo a reglas o a deducciones elaboradas en cadenas argumentativas, sino atendiendo al particular entramado de cuya complejidad somos parte integrante, lo queramos o no, una pequeña parte que, haga lo que haga o no haga lo que no haga, modificará sensiblemente el suceso. [...] En esto consiste la implacable matemática del universo: no hay quien pueda zafarse, no hay quien pueda mantenerse al margen porque, en el mundo de los vivos, sencillamente, no hay márgenes (Maillard, 2014a: 460).

Destacamos de este texto la alusión al *ethos*, palabra etimológica de la que deriva ética. Que Maillard diga *ethos* y no "ética" responde a su principio de ir a las cosas concretas, a la fisicidad de la palabra dicha por primera vez como acontecimiento y no desvirtuadas por su uso, descontextualizadas de su sentido, desvinculadas del cuerpo que las pronuncia. Además debemos tener en cuenta que el significado original de la palabra griega *ethos* es "carácter", "conducta", es decir, lo que nos es propio, y esto nos rememora los "símbolos propios" de Maillard, estableciendo una relación entre estos y la ética. Por tanto el *ethos*, la ética, es opuesto al pensamiento abstracto que identificamos con la lógica positivista del capitalismo. Frente a la abstracción, que es el concepto, Maillard nos propone habitar en la singularidad del cuerpo en su instante. La idea de una totalidad de la que formamos parte se corresponde con la concepción del mundo como tejido, como simultaneidad, donde no hay jerarquía sino puntos de contacto, donde no hay individuos sino agenciamientos, no almas sino cuerpos entrecruzados, y esto es lo que propone y efectúa en *Matar a Platón* como crítica a la sociedad del espectáculo, a la metafísica, y no sólo como crítica sino como verdad, entendiendo por tal la no mentira de la radical materia que somos, esa "implacable matemática" que dista de la matemática conceptual. Fijémonos en su referencia de que en el mundo de los vivos, que es el mundo de los cuerpos, no hay márgenes, lo cual se corresponde con ese "toda palabra forma parte de un mismo texto" que dice en el poemario, rechazando la distinción entre ficción y no ficción que es propia de la sociedad del espectáculo, del hombre *kitsch*, de la metafísica.

Por tanto, lo que nos ofrece *Matar a Platón*, como lo que hace *Funny Games*, es algo más que una crítica a la sociedad capitalista: es el aprendizaje de otra forma de mirar, de ser espectador, que no es meramente pasiva y que nos permite insertarnos en lo que miramos, integrarnos, de una manera similar a como el budismo zen se ejercitaba

para que su mirada no fuera la división entre sujeto y objeto sino su convergencia (Izutsu, 2009: 19); lo cual es precisamente el objetivo del haiku y de la poesía fenomenológica de nuestra autora, el objetivo de su escribir:

En aquel estar-siendo del objeto, la expresión capta asimismo la mirada que objetúa, la mirada de aquel que habla, mirada que es, casi simultáneamente, la garra y el vuelo: la garra que apresa y posee a las cosas, y el vuelo del ave que planeando suelta su presa y ve cómo se quema con el roce del aire en su caída. [...] Llamo poesía a la forma verbal que logra, a partir de esta visión, expresar la unidad del tiempo y la eternidad. Y llamo a esta poesía "fenomenológica" porque trata de devolver a las cosas el ser, su ser, todo su ser por tan largo tiempo extirpado de sus entrañas percederas, desterrado de su piel (Maillard, 1998:197).

Se trata del paso del espectador al testigo.¹²⁵ Porque Maillard no se limita a criticar la sociedad del espectáculo sino que indaga en otro espectador; no condena la mirada sino que reflexiona en otra forma de mirar –de la misma manera que Haneke no abandona al cine, sino que en su crítica, en su inclusión de los márgenes, construye otro cine. Recordemos que Adorno, Horkheimer y Benjamin ven en el séptimo arte la imposibilidad de pensamiento, de vivencia, debido a la reproductibilidad y a la sucesividad de imágenes que impiden la demora, la reflexión y acompasamiento de aquel que mira con lo mirado. En este sentido Calinescu observa que "las artes visuales son las más afectadas por el *kitsch*" (Calinescu, 2003: 253). Sin embargo, este peligro del cine no ha de llevarnos a su condena, a la crítica sin acto, pues estaríamos en cierto modo reproduciendo la pasividad del espectador. Hemos de construir otro cine, tal y como debemos construir otro lenguaje; no renunciar a él porque no podemos renunciar a él, pues ser espectador no es un rol que incumba sólo a aquel que entra en la sala de cine, tal y como nos muestra nuestra autora en *Matar a Platón*. Elaborar un cine que no establezca distinciones sino que nos incluya, que muestre los márgenes y nos arroje al afuera, como *Funny Games*, como ese cine concreto y matérico al que apuntamos en el capítulo "En el punto de mira" y que consideramos una influencia fundamental en

¹²⁵ Tort describe el paso del espectador al *voyeur* y de éste al observador en Maillard (Tort, 2014: 102). Nosotros añadimos un estadio más en este proceso, y un estadio que nos parece el más importante: del observador al testigo. Porque es el testigo el que finalmente puede pronunciar ese "yo no soy inocente" de *Matar a Platón* (Maillard, 2004: 67) la aceptación de la responsabilidad que lleva a "Escribir" que no es sólo un poema sino todos los diarios.

Maillard para la constitución de su poesía que diga el hambre, para su ética de la diferencia, en la que somos testigos.

3. Del espectador al testigo

Matar a Platón es una reflexión sobre el hombre *kitsch* y un intento de constituir otro posicionamiento que finalmente se abre en "Escribir" donde Maillard habla "desde la experiencia" (Maillard, 2014b: 102). Creemos que este poemario es fundamental no sólo por la denuncia a la metafísica y a la ética de semejanza, sino por la propuesta de otra ética, así como por la propia aplicación de ésta -que posteriormente se continuó en los diarios. Lo que se traza en los diarios es el paso del interior al afuera que se produce cuando "Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora", la anulación de la separación entre ficción y no ficción propia de la ética de la semejanza, la constitución del sujeto como cuerpo que es como borde, marco de la ventana. En los diarios es fundamental la reflexión sobre un aprendizaje de la mirada que entendemos en consonancia con el intento de desactivar la sociedad del espectáculo y construir un sujeto implicado. La constitución de un observador ético es reiterada insistiéndose en la necesidad de establecer "Plazos para la mirada. Para que more la mirada. Para que se de-more. Para sobrevivir" (Maillard, 2006: 16), esto es, un mirar desautomatizado, involucrado en lo que mira, convergente con lo que mira, y entendiendo "sobrevivir" como sobre-vivir, la vida en el afuera, en la superficie en común que es en la diferencia. Como apuntó ya en *Filosofía en los días críticos*: "Ver no es suficiente. Es preciso actuar. Hay quien ve y no ha superado el miedo. La visión correcta sólo tiene lugar cuando la voluntad decide actuar sobre el miedo e implicarse totalmente" (Maillard, 2001b: 21). Por tanto Maillard concibe que hay un espectador ético, a diferencia del hombre *kitsch*, y construye su obra en el aprendizaje de éste, en el aprendizaje de una mirada que ante la desgracia del otro no experimente el alivio de la indiferencia, de la semejanza, sino que sea tocado por el otro, creando la convergencia de la vida en común, que no unidos.

El aprendizaje de un mirar que sea acto se corresponde con la construcción de ese otro modo de ser sujeto que hemos trazado en los capítulos anteriores. Para el mirar-acto se hace necesario un proceso de despojamiento que es análisis y crítica, la teoría del conocimiento de Maillard para el desprendimiento de sí, la apertura de los cercos.

Esto es lo que traza *Diarios indios*, un deshacerse de sí, un reducirse, un adelgazarse, que continua en los libros siguientes, así en *Bélgica*, tal y como vimos al concluir el capítulo "En el punto de mira". El despojamiento del yo, la reducción de la identidad, es lo que nos lanza al afuera donde se produce el encuentro y donde es posible la mirada, donde la mirada es el encuentro. El desprendimiento lleva finalmente a Cual, aquel que inicia el diálogo, esto es, aquel cuya mirada es contacto con el otro, salida de los cercos: "Cual, con un ojo en la mano / traspasando el umbral" (Maillard, 2007: 149). La idea de pobreza, de un despojamiento, contrasta absolutamente con el sistema capitalista y su continua exhortación al consumo, por lo que el mismo principio de pobreza ya supone una subversión de la ideología capitalista. El deseo de tener, de poseer, genera ese círculo de insatisfacción que mantiene vivo el fuego del sistema. De este modo, cuando Maillard apunta a un desear menos, a un deshacerse, a un despojamiento, está construyendo un ataque a los principios capitalistas y erigiendo la base de un sujeto ético.

En "¿Es posible un mundo sin violencia?" (Maillard, 2013a) nuestra autora, tras exponer su crítica a la ética de la semejanza que es la lógica capitalista, concluye su artículo intentando dar unos principios que sean el germen de cambio, y esto porque Maillard, consecuente con su razón estética, con su responsabilidad, con su estar en el presente, siempre intenta un hacer, no sólo el análisis.¹²⁶ Los principios que propone, apuntes precisos y concretos –lo cual también es significativo– son:

- Lo primero, abrir los ojos.
- Lo segundo, ampliar el cerco de lo que nos atañe. Adquirir visión global.
- Después, disminuir el ansia. Aquietarnos. Querer menos. Necesitar menos.
- Desarticular el sistema de consumo en sus raíces controlando el ansia.
- Invertir los valores de la verticalidad (crecimiento, progreso, ganancia).
- Decrecer. Repartir. Equilibrar la balanza. Hay opciones. No es este el único sistema posible y, desde luego, no es el mejor.
- Decrecer en todos los sentidos. Tomar conciencia de nuestra dimensión de plaga.

¹²⁶ También encontramos formulados unos principios muy similares en *Contra el arte y otras imposturas*. Tras desplegar su crítica al *kitsch* y a la globalización Maillard nos propone dejarnos de abstracciones y pensar en términos concretos, responsabilizarnos y "reducir el gesto"(Maillard, 2009b: 37).

— Disminuir en orgullo de especie y en voluntad de perdurar por encima de todo(s). Atemperar el miedo que nos hace desear la inmortalidad. Tomar conciencia de la transitoriedad de toda existencia.

— Y, finalmente, ensanchar el horizonte del principio de racionalidad. Reemplazar la moral de la reciprocidad por el sentido de la compasión. Añadir a la justicia (equivalencia) comprensión; a la inteligencia, sabiduría (Maillard, 2013a: 193-194).

Estos principios se inician haciendo hincapié en la importancia de "abrir los ojos", el aprendizaje de la mirada, esa atención que es hacia afuera, que nos saca fuera de los cercos. A partir del aprendizaje de la mirada, que Maillard destaca ha de ser lo primero, se suceden los otros principios. Maillard nos apela en general a una desposesión, a una reducción, a un menos, que tiene como objeto, tal y como expresa, subvertir los principios del sistema. La desposesión no es sólo material sino sobre todo del yo. Aunque en este texto nuestra autora no está apelando al lenguaje, a la poesía, sin embargo consideramos que estos principios se efectúan en la propia escritura de nuestra autora, esa poesía cada vez más desnuda, esa prosa menos rítmica, tiene que ver con la constitución de un mirar activo, de un cuerpo situado en el aquí. Los grandes periodos oracionales de *Filosofía en los días críticos* han acabado en la brevedad sintáctica y la voz exterior de *La mujer de pie*, concretamente en las "Escenas" donde además observamos la metadiscursividad, difuminándose los espacios de ficción y no ficción (Maillard, 2015d: 289). Fijémonos que la mujer de pie se nos presenta en las "Escenas" continuamente mirando, así la encontramos mirando al horizonte (ibid., p. 289), por la ventana (ibid., p. 291), al "abajo" (ibid., p. 300) o al interior de una caja (ibid., p.292). Pero sobre todo esa mirada que se dirige hacia nosotros, tras la desposesión y ruptura de sí, tras la ruptura del texto: "Advierte en sus manos cerradas un esfuerzo de los dedos por mantenerse prietos. [...] Dice soltar. [...] Descubre que ocultaban diminutos fragmentos de papel [...]. Se dirige a la ventana [...] Trata de recomponer el texto. Se cansa. [...] Nos mira" (ibid., p. 305).

Por tanto Maillard concibe y efectúa la necesidad de un aprendizaje de la mirada opuesto al mirar automático del capitalismo, opuesto al espectador *kitsch*, imaginando otro mirar posible construido en la pobreza y la entrega. En este sentido se aproxima a las ideas de su contemporáneo Rancière quien en *El espectador emancipado* critica el

análisis que Debord hizo del espectador como sujeto alienado.¹²⁷ Rancière argumenta en primer lugar que en el ser humano el hacer y el mirar, la acción y la pasividad, son inseparables, por lo que no podemos considerar sin más que el espectador cumple un rol meramente sometido (Rancière. 2008: 23). Posteriormente, en *La imagen intolerable* Rancière indaga en la problemática de las imágenes del sufrimiento y dolor del otro, imágenes que para Debord demuestran e instauran la pasividad del espectador. Para Rancière, sin embargo, la cuestión no es la pasividad del espectador sino la recepción automatizada de unas imágenes que se han convertido en *kitsch*. No es que vivamos en la sociedad del espectáculo y por tanto no podemos interactuar con el mundo más que mediante la mirada; siempre somos espectadores, siempre miramos, aprendemos mirando, nos relacionamos con el mundo mediante la mirada, la observación de nuestro entorno (Rancière, 2008: 23), por lo que el problema es la manera en la que desempeñamos este rol, esto es, la automatización con la que cumplimos nuestra vida. De este modo lo que Rancière propone no es acabar con el espectador sino una resistencia a la anticipación, en sus palabras: “Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible *si* no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos.” (ibid., p. 105). De la misma manera Maillard busca desautomatizar el sentido, realizar una observación crítica, minuciosa, donde las palabras no se dan por sabidas sino que son interrogadas, cuestionadas. Y para alcanzar la mirada que actúa es necesario, como señala Rancière, la desautomatización de la imagen, la no anticipación de los discursos. En nuestra opinión es así también como se explica que Maillard realice primeramente la crítica lingüística, la teoría del conocimiento y el análisis del funcionamiento del capitalismo para acabar con la previsibilidad de los discursos *kitsch*, pero aún más, para acabar con la previsibilidad de la propia mirada *kitsch*. Cuando lo consigue, es cuando es posible constituir su poesía necesaria, sus balbuceos; abrir el diálogo que es la comunidad de la ética de la diferencia.

Por tanto podemos concluir que hay dos tipos de espectadores: el espectador que se introduce en la sucesividad de las imágenes sin dialogar con ellas y el que se involucra en la mirada constituyendo espacio en lo que ve. Sin embargo, cuando hablamos de la distinción entre dos tipos de espectadores no hemos de asignarles

¹²⁷ Aunque no encontramos en sus textos ninguna alusión al pensador francés, consideramos que hay una proximidad entre las ideas de éste y nuestra autora en lo que respecta a la concepción del espectador no como mero sujeto pasivo.

actividad y pasividad; hemos de tener cuidado en concebirla como una distinción entre sujeto y objeto perpetuando la dicotomía de la metafísica. De hecho el espectador que sostiene la sucesividad es precisamente aquel que sigue reproduciendo las dicotomías, la distinción entre sujeto y objeto, la distinción entre ficción y no ficción, es decir, es el que sigue sometido a las jerarquías, a la ética de la semejanza. Mientras que el que se involucra en lo mirado no es un dominador, no es un sujeto que hace e impone, sino aquel que rompe las distinciones, los cercos, y se sitúa en el afuera donde las relaciones son horizontales, donde uno no es "yo" sino un otro entre otros, un cuerpo entre cuerpos. De este modo, más que de una distinción entre espectador activo/pasivo es más adecuado hablar de espectador sometido frente a "emancipado", como viera Rancière o, como establece Maillard en sus *Diarios indios* con su diferenciación entre "un mirar que da, y otro mirar que quita" (Maillard, 2005b: 100), es decir, entre una mirada que instaaura la separación y una mirada que es la apertura a un espacio común; una mirada previsible, dominante, frente a un mirar compasivo, abierto. El aprendizaje de esta mirada compasiva ha constituido toda la obra de Chantal Maillard, especialmente en sus diarios, esos cuadernos del observador (ibid., p. 11).

La diferencia entre un mirar que da y un mirar que quita la establece Maillard en *Diarios indios*, libro fundamental en lo que respecta al trazado del aprendizaje de esta mirada emancipada que se constituye como cuerpo en el afuera –por tanto la mirada emancipada, la mirada "que da" tiene directamente que ver con aquellos aspectos éticos y estéticos que hemos desarrollado en capítulos anteriores:

El aprendizaje de la mirada no implica a los ojos tan sólo. Se trata de una actitud que implica al cuerpo todo entero. Hay quien mira para robar imágenes, para apropiárselas, y hay quien mira procurando captar el gesto que se realiza en su presencia. Cualquier gesto necesita un tiempo para cumplirse. Ese tiempo ha de ser aprehendido también por aquel que contempla el gesto. El tiempo ha de imprimirse en el cuerpo del que contempla, reproduciendo en él el compás que el gesto tuvo al cumplirse. La mirada del que contempla con su cuerpo no atrapa simplemente imágenes, coágulos; su mirada queda absorta, absorbida en la acción o la escena. Es un ir hacia fuera cuya vuelta se hace con ligereza, pues no se posee entonces más de lo que se tenía, pero sí la amplitud que otorga el haber sido más, haber sido en otro, por un tiempo.

Ésta es, también, la diferencia entre el turista y el viajero. El viajero se detiene. Sabe mirar (ibid., p. 99).

Diarios indios recoge los distintos viajes realizados por Maillard a la India entre 1992 y 1999. El diario no consiste en transcribir las impresiones del país visitado, dar cuenta del exotismo, sino que es, como en los siguientes diarios, la indagación en la conciencia. India va a permitir esta indagación debido a la experiencia de extrañamiento, de desautomatización, que el país produce en nuestra autora, la salida del yo, el cuestionamiento del propio lenguaje que es la construcción de un lenguaje del afuera. Como expone en las primeras páginas del cuaderno, el problema es que todo se nos ha vuelto demasiado habitual (Maillard, 2005b: 11), o como expresó Rancière, el problema de las imágenes es nuestra anticipación del sentido (Rancière, 2008: 105). Por ello, Maillard propone ponernos en situaciones de extrañamiento en las que los discursos aprendidos queden obsoletos, sin sentido; y un país como la India posibilita esta no anticipación, la vivencia de la diferencia –al menos hasta el triunfo, allí también, de la globalización (Maillard, 2009b: 225). Maillard aprende en sus primeras estancias en el país la mirada que da, aprende a mirar, porque la extrañeza de un lugar absolutamente otro la arroja fuera de los cercos de la metafísica occidental, y ello es lo que le permite la salida del "mí" que describe el cuaderno, el aprendizaje de la escucha, de la mirada, que lleva finalmente a la constitución de los símbolos propios. En la última parte del cuaderno, "Benarés", Maillard traza el camino por los "48 *ghats*" donde es la transeúnte que se inserta en la duración del mundo, que mira el mundo y en su mirar forma parte. Como dijimos en "Ella" es importante el caminar porque la mirada ha de trazarse en el tiempo del cuerpo, en su movimiento, haciendo devenir con el mundo, territorialización.

No tiene piernas [...] La vergüenza –esa que nos enseñan en Occidente y a la que llamamos discreción– hace que esquive la mirada. Y no. Es otro el mirar aceptado: aquel que no resbala, que no indaga, que no busca provecho, el que se integra en la acción, en el canto o el oficio, el que acompaña el gesto cotidiano. La acción de mirar lo que otro hace es acción que acompaña. El respeto es entonces reconocimiento. En el hacer todos nos reconocemos (Maillard, 2005b: 66).

En este fragmento, el 38 de los "48 *ghats*", la autora describe la ética de una mirada que no niega, que no aparta, sino que se inserta en la simultaneidad del mundo haciéndose otro ante el otro. Ya dijimos, al hablar de lo in-mundo de *Matar a Platón*, que la materialidad del relato no supone violencia o falta de empatía hacia el hombre

atropellado sino la otorgación de su irreductibilidad que es su materialidad, la vivencia de la compasión. Lo mismo encontramos en la visión materialista del hombre sin piernas: el mirar sin juicio, el mirar que no crea jerarquía, es el mirar de las diferencias irreductibles, sin aprisionarlas en el cerco. De hecho los "48 *ghats*" destacan por esa mirada material, a ras de suelo, escatológica a veces, sin censura, que nos inserta en un mundo de cuerpos donde el observador es otro cuerpo. La mirada se vuelve concreta, absoluto presente, absoluto ahí, habitando el siendo, habitando el cuerpo, y esto es lo que abre la ética de la diferencia, lo que desactiva la inercia del capitalismo. Como expresa en otro de los *ghats*, unas líneas que ya reproducimos en el capítulo "En el punto de mira": "Jabón sobre los escalones. Espuma blanca sobre los cuerpos oscuros. El viaje termina en lo concreto. Nada es trascendente" (Maillard, 2005b: 56).

Lo que detectamos con *Diarios indios* y con los otros cuadernos y textos de Maillard es que no se trata únicamente de cuál es la posición que hemos de adoptar en la sala de cine: la mirada "que da" sobrepasa la mera cuestión estética para abarcar un aprendizaje del hombre en el mundo, una actitud ética ante los otros que es ética de la diferencia, y una subversión con respecto al sistema capitalista. En parte porque en la sociedad del espectáculo en la que vivimos, donde continuamente somos bombardeados con imágenes y videos de todo tipo, hemos extendido nuestra actitud de espectador no sólo a lo relativo a los productos culturales. El espectáculo ha irrumpido en nuestras vidas cotidianas, diluyendo donde empieza la película y donde nuestra vida. Pero no sólo ahora, no sólo en el presente de la globalización y los *mass media*, porque, como lo entiende Rancière y también nuestra autora, la mirada ocupa un lugar fundamental en la relación del hombre con el mundo pues construimos la realidad a partir de lo que vemos, los otros son los otros a los que vemos y que nos ven, como nos mostró *Film* de Beckett. La mirada nos conecta con el afuera, funda nuestro vínculo con el afuera, nos hace en la exterioridad, siendo el sujeto ese marco de la ventana al que nos referimos anteriormente, no un elemento del mundo sino el lugar desde donde el mundo es visto. Como expresó el *Tao te King*: "¿Cómo sé que el mundo funciona así? / Observándolo" (Lao Tsé, 2007: 147).

La educación del espectador es así una cuestión que sobrepasa el problema estético para ser un imperativo ético, tal y como nos muestra *Matar a Platón*. Recordemos también que la observación, la mirada, es para Maillard método de la teoría de conocimiento, su observación de los procesos mentales. En *Husos*, también en *Bélgica*, Maillard condena la contemplación automática y pasiva de los recuerdos, su

sucesión encadenada y lineal como una película proyectada en la pantalla de nuestra mente (Maillard, 2006: 42; 2011a: 99). Ante esto en su teoría del conocimiento nos da la pauta de "Observar los husos. Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo sustraerse" (Maillard, 2006: 23). Esto es, Maillard se sitúa en la observación de los husos, de las habitaciones de la conciencia, aplicando para ello lo que podemos reconocer como el "mirar que da" en tanto su apelación a la materialidad y a la salida del cerco del yo, "sin abstraerse", así como la práctica no del juicio sino de la integración, la constitución de simultaneidad de los cuerpos en el mundo que es "comprender". En definitiva, concebido el mundo y la mente como texto, como discurso, siendo nosotros espectadores de éste, sus lectores, se requiere una educación hermenéutica para no ser sometidos pero también, e igualmente importante, para no someter.

India, como vivencia de las fronteras, de la diferencia, permitió a Maillard la mirada desautomatizada y la desposesión de sí. Pero no sólo esta experiencia de la alteridad, pues la propia filosofía india ofreció a nuestra autora un pensamiento que incide de manera destacada en la cuestión de un espectador compasivo, empático. Como dijimos en capítulos anteriores, el pensamiento indio concebía el mundo como representación siendo nuestro rol como ser humano el de espectador. En 1993, esto es, por los mismos años en los que se inició la escritura de *Diarios indios*, nuestra autora publica el libro teórico *El crimen perfecto. Aproximación a la estética India* donde observamos la importancia de un pensamiento de la recepción en la estética india. De este modo, el interés de nuestra autora por el pensamiento indio está relacionado en primer lugar, como ya señalamos, por la importancia que éste da a la indagación en los procesos mentales, siendo su filosofía una filosofía de la mente, pero también por la reflexión sobre el espectador, así la teoría del *rasa*. Y aún más, porque la indagación en los procesos mentales y la reflexión sobre la recepción estética van a la par en India e igualmente en nuestra autora.

Según la cosmología hindú el mundo era representación, lo cual nos sitúa a todos en la posición de espectadores. Por ello es especialmente importante el análisis de la recepción en India, pues comprender lo que sucede en el espectador durante una representación es comprender lo que ocurre en el hombre ante esa representación que llamamos mundo. Y de hecho, así nos lo encontramos en *Matar a Platón* donde los "espectadores" no asisten a un drama sino a la muerte de un hombre –aunque también podríamos decir que no asisten a la muerte de un hombre sino a un drama. Esto hace

prioritaria la cuestión de un correcto aprendizaje de la mirada: desarrollar nuestra capacidad estética es desarrollar nuestra capacidad comprensiva del mundo además de nuestra ética. Patañjali en sus *Yoga Sūtras* expresa la importancia de la mirada para la liberación del sujeto: "La conjunción del que ve con lo visto es para que el que ve descubra su verdadera naturaleza propia. [...] La falta de comprensión espiritual (*avidyā*) es la causa de la falsa identificación del que ve con lo visto" (Maillard, 2006: 202).

De este modo en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, en el capítulo titulado "El grito del pájaro *Krauñca*. De *karuṇa* a *sāntarasa* o el placer de lo trágico" (Maillard, 1993: 85), capítulo posteriormente recuperado y reelaborado en *India* (Maillard, 2014a: 283), Maillard analiza la atención que el espectador ha recibido en la estética India. Pero no se limita a exponer el pensamiento indio sino que también se interroga, de la misma forma que lo harían los propios pensadores hindúes, sobre la fascinación universal de la representación, el gusto por oír historias que nos ha acompañado siempre, preguntándose por la naturaleza de tal placer, de los antiguos romances a las actuales series de televisión, qué es lo que sostiene esa atención, ese "usted sigue mirando fijamente" (Maillard, 2004: 43). Esta es, como sabemos, una cuestión a la que nuestra autora vuelve en numerosos textos posteriores, tanto ensayísticos como literarios, por la dimensión ética que posee, al entenderlo tanto un instrumento al servicio del capitalismo como su posibilidad de desactivar el capitalismo en el caso de que poseamos una mirada educada, una conciencia crítica (Maillard, 2009b: 61). Uno de los aspectos en el que más incide en el ensayo de 1993 es la razón por la que incluso sentimos placer cuando la representación es de temática desagradable, y ésta es una de las cuestiones principales de los teóricos del *rasa* (Maillard, 1993: 91), esto es, como se expone en *Matar a Platón*, por qué ante la sangre del hombre atropellado seguimos mirando, por qué los espectadores de *Funny Games* no huyen del cine ante la repugnante violencia que están contemplando en la pantalla.

Esta cuestión del placer por lo trágico es fundamental en la India, y así se nos describe en las páginas de *El crimen perfecto*, pero, según nuestra autora, ha sido secundaria en la estética europea con excepción de algunos nombres como Burke, Hume o Adisson (Maillard, 1993: 101). De hecho, estimamos nosotros, este lugar secundario se debe a la consideración del espectador como el elemento sometido de la dicotomía autor/receptor, lo cual sin embargo ha cambiado en el último siglo con las teorías fenomenológicas, hermenéuticas y de la recepción, con ese pensamiento de la

diferencia que desactiva las dicotomías y del que forma parte nuestra autora. Por tanto, constituir un pensamiento de la diferencia tiene que ver con reflexionar e iniciar el diálogo con la alteridad, constituirse alteridad, o lo que es lo mismo, constituirse espectador en tanto mirada que da. Pero anterior a este momento, la presencia en Occidente de esta cuestión era limitada y, sobre todo, muy dispar de cómo fue pensada por India. En su ensayo de 1993 Maillard analiza algunas de las ideas europeas sobre el espectador, comparándolas con la concepción de la India, concretamente con la teoría del *rasa* y sobre todo con Abhinavagupta, el cual ya ha aparecido en nuestro trabajo. En concreto las ideas de Joseph Addison sobre el placer por la representación de obras trágicas o dramáticas nos parecen especialmente relevantes no por las ideas en sí sino por su adecuación a lo que hemos caracterizado como la sociedad del espectáculo, así como por su contraste con la estética-ética de Abhinavagupta.¹²⁸

Addison considera que el placer ante espectáculos desagradables se debe a la seguridad que sentimos en comparación con aquello que estamos viendo representado (Maillard 2014a: 310). El hecho de sabernos seguros, de que no somos aquel que vemos sufrir sobre escena –o no sobre escena sino delante de nosotros, atropellado por un camión–, produce alivio, y ése es, según Addison, el placer por lo trágico. En definitiva, como dice nuestra autora "No hay lugar para la empatía en la teoría de Addison; los individuos son mónadas que, cerradas, reflexionadas sobre sí, exploran sus propios límites mediante el juicio" (Maillard, 2014a: 311). Addison parece describir el que pudiera ser el placer del espectador ante una obra *kitsch*, la lectura de la crónica de sucesos o del *reality show*, el espectáculo morboso que no supone reconocimiento sino que consolida la solidez del cerco en el que vivimos, ese muro protector del yo. Así es la actitud de los espectadores al inicio de *Matar a Platón*, esa manera de "ver sin ser vistos", de "ver a medias", y es quizá ésta la mirada del espectador de *Funny Games*, una mirada aliviada –al menos hasta que el personaje se vuelve a cámara y nos guiña un ojo. Por tanto, la reflexión de Addison podría ser certera únicamente si entendemos el espectador como ese sujeto pasivo, alienado, del capitalismo industrial.

La reflexión sobre el placer estético efectuada por Abhinavagupta difiere absolutamente de la perspectiva de Addison. Ya aludimos a las ideas del filósofo de Cachemira sobre cómo se produce el placer de la representación en las últimas páginas

¹²⁸ Sin embargo la mención a Addison no está en el texto de 1993 sino en su posterior reelaboración en India (Maillard, 2014:a: 311).

del capítulo "En el punto de mira" al exponer los conceptos de universalización y la resonancia que nos llevan a la poesía comunitaria que podemos identificar como la poesía opuesta al *kitsch*. Si el espectador posee un "corazón cristalino" (Abhinavagupta, 1999: 144), si se encuentra despersonalizado, esto es, tal y como hemos desarrollado en "Ella", si el espectador está depositado sobre el mundo, no sujeto sino yo-cuerpo, devenir; entonces ante un acontecimiento, ante una obra artística, las emociones en ella representadas generan una vibración que llega hasta el espectador activando en él la huella de la misma (Maillard, 1993: 93). El placer estético supone así un reconocimiento de la emoción representada, del otro, que no es identificación ni unión sino entretejido. Para ilustrarlo, Maillard rememora un episodio fundamental de la primera parte del *Rāmāyana*:¹²⁹

Cuenta Vālmīki, en la primera parte del *Rāmāyana* (*Bālākanda*, II), que, yendo por la orilla de un río, se encontró con una pareja de pájaros *krauñca* apareándose en la rama de un árbol. En ese instante uno de ellos, el macho, cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito desolado y terrible. Aquel grito penetró en el corazón de Vālmīki, quien experimentó (o así lo creyó) el mismo dolor [...]. Hasta tal punto se halló lleno de compasión, que el dolor estalló en sus labios en forma de poema (Maillard, 1993: 85).

El fragmento del *Rāmāyana* nos describe al espectador cuya mirada da, al sujeto dispuesto cuerpo para el encuentro con el otro, el diálogo con la alteridad irreductible donde la diferencia insalvable se convierte en aquello que tenemos en común, en aquello que compartimos. La mirada que da es una mirada empática, pero una empatía que no reduce al otro a semejanza sino que lo mantiene en su diferencia siendo ella la que permite el reconocimiento del otro, la experiencia en común del extrañamiento. Vemos por tanto que el aprendizaje de la alteridad irreductible se corresponde con el aprendizaje de un espectador emancipado que podemos identificar con Cual o la mujer de pie, quienes se hacían en el afuera, se disponían para el diálogo, para el decir, ante un otro que era tercero, que era frontera. La escena por tanto es muy significativa y conecta

¹²⁹ El episodio es recordado por Maillard en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993: 85) y vuelve a recordarlo al final de *La baba del caracol* (2014b: 111) y en *Contra el arte y otras imposturas* (2009b: 154), reiteración que evidencia la presencia que la escena y su interpretación tiene en su concepción de cuál ha de ser la poesía necesaria así como en su ética de la diferencia.

con diversos aspectos de la obra de Maillard que hemos desarrollado anteriormente y que suponen la constitución de esa diferencia fundamento de su poesía necesaria y que se inicia con la concepción del sujeto como cuerpo, como Cual, esto es, como el espectador emancipado, involucrado, la aplicación del mirar que da.

Destacamos por tanto de este fragmento del *Rāmāyana* en primer lugar la espacialidad del encuentro, de aquellos dos que se encuentran frente a frente, en el afuera del mundo. En segundo lugar, el hecho de que el encuentro se produzca con un animal, esa alteridad irreductible que señalamos en "Ella", ese encuentro entre cuerpos donde es imposible la semejanza del uno con el otro, donde ni siquiera podemos decir si el otro tiene rostro, y allí nos exponemos. Por otro lado la empatía surge a raíz de la visión de la muerte del otro, de su dolor, ese dolor que es la base de la ética de la diferencia, el dolor que cada uno puede sentir pero que nadie puede dolerse por el otro, y en esa imposibilidad surge la comunidad: tal y como sucede en estas líneas, nos constituimos en la simultaneidad de las alteridades irreductibles. En este sentido podemos recordar que el acontecimiento de *Matar a Platón*, lo que abre el instante de convergencia, es también una muerte, como bien observa Aguirre de Cárcer (2012: 182).

Lo importante es que en su reconocimiento Vālmīki no sustituye al animal, no se une con él; cuando de su boca brota el grito de dolor del animal no está transformándose en éste, sino participando en el instante, en el estar siendo de ambos entrecruzados sobre el mundo. De este modo en el instante, esa red o tejido donde todos los elementos están conectados, Vālmīki es tocado por la vibración ocasionada por el dolor del pájaro, resuena en él la huella del dolor que el también puede sentir, pero, y como bien matiza Maillard con ese irónico "o así lo creyó él", el dolor de Vālmīki no puede ser el del *krauñca*, de la misma manera que dos hilos de un tejido no son sustituibles uno por otro, porque nunca podremos morir por el otro, nunca podremos poner el cuerpo para el dolor del otro, pero sí reconocer esa absoluta diferencia, ese borde, ese límite, constituyendo la comunidad imposible o inconfesable que expusimos en "En el punto de mira". Así, no hay identificación entre Vālmīki y el *krauñca*, sino contacto o devenir, como entre la orquídea y la avispa de Deleuze y Guattari (2002: 245), como entre el conductor y el hombre atropellado cuando baja del camión y ante ese cuerpo, esa sangre, ya no es un cuerpo sino la convergencia, la simultaneidad del "horror de otro cuerpo y del suyo" (Maillard, 2004: 131).

Finalmente, como resultado de este contacto se produce en Vālmīki el poema: la recepción, la atención y la inserción en el instante producen un acto creativo. Se trata de esa escucha activa, creadora, que Maillard propone en *La razón estética* y que se opone a la emoción automática y sin finalidad del hombre *kitsch* (Maillard, 1998: 20). La atención del observador en *Diarios indios* que acaba llevando a los símbolos propios (Maillard, 2005b: 107) –en un fragmento donde además se menciona el *rasa* (Maillard, 2005b: 108). De igual modo *Matar a Platón* desemboca en un poema, "Escribir", que es un grito, el decir del espectador en el entretejido, en el acontecimiento (Maillard, 2004: 71). Si tras *Matar a Platón* no hubiera tenido lugar "Escribir", el "decir", el rostro vuelto al otro, hubiéramos regresado al cerco de la semejanza, al aislamiento, porque –como decía Maillard– no basta con mirar sino hay que saber actuar (Maillard, 2001b: 21), hay que hacer de la mirada acto, de la palabra escucha, acompañando al otro, asistiéndole, dándole testimonio que es dando espacio a su irreductibilidad. La experiencia de la diferencia se cumple cuando la palabra se tiende hacia el otro como un rostro dirigido a él, y no para interpretar su palabra sino para generar el diálogo entre límites, entre imposibles, que es el reconocimiento del otro como otro. El grito de Vālmīki no es la narración del dolor del pájaro *krauñca* sino el reconocimiento de un aquí del que formamos parte, el testimonio de aquella vivencia, como nos decía Maillard en *La herida en la lengua*:

Escucha. Pon atención
y escucha
el golpe del martillo

nunca
la misma
nota
en la piedra que estalla.

Deshaz el nudo arranca
la venda de tus dedos.

Sé testigo.
Canta. Si vuelves a cantar
tal vez

o tal vez no.
(Maillard, 2015c: 127)

En este poema se nos apela en primer lugar a la atención de un mirar minucioso, de la mirada que da, abierta, afuera, donde podamos apreciar el estar siendo, donde capturemos que "nunca / la misma / nota", esto es, la diferencia. Maillard nos exhorta a deshacernos de las "vendas" que son los cercos, es decir, deshacernos de la separación entre un yo y los otros para poder insertarnos en el afuera, para poder escuchar esa diferencia y, aún más, para poder construir el lenguaje que capte esa diferencia: el canto. El canto se convierte en testimonio de la alteridad, su captación del presente, del aquí en el que nos insertamos, del espacio que en ese preciso instante somos. Hemos pasado por tanto del observador al testigo. Es importante que Maillard diga "canto" y no palabra porque el canto supone su inscripción en un cuerpo, sostenido en ese soporte físico. El canto no consiste en apresar al otro, hacerlo concepto, sino en dar cuenta de su irreductibilidad, de su absoluta diferencia a partir de la señal de tu propia diferencia, de tu cuerpo. Recordemos que en su carencia la palabra muestra lo que la palabra no es, y allí se gesta su posibilidad, su ética. El canto no posee ni explica al otro, no es el otro, y de eso justamente es de lo que da cuenta. Es muy importante además la cuestión de un "Tal vez / o tal vez no" así como del condicional "si vuelves", esto es, la humildad del que no se reconoce centro sino parte, porque no se trata de una misión: el canto no es del yo, no es del genio creador, no es de la identidad sino de la fragilidad de un cuerpo en el acontecimiento –acontecimiento que como tal no es reducible a causas. Porque la aceptación de la responsabilidad no supone una importancia del yo por encima de los otros sino precisamente nuestra inscripción en el entretejido del presente donde los cuerpos son vulnerables y mortales, susceptibles a la herida, a la muerte, a la desaparición, como el pájaro *krauñca*, como el hombre atropellado. Por ello es importante, por ello hay que decir, porque precisamente no es importante, porque sólo tal vez, porque *si* y brevemente. Ésta es la poesía necesaria con la que y sólo con la que se efectúa la ética de la diferencia, la constitución de una comunidad (Maillard, 2014b: 114). Sin ella, sin esta poesía de la diferencia, la experiencia de la irreductibilidad del otro no se completa, no se constituye, pues precisa ser reconocida en lo que no puede ser reconocida.

4. La comunidad de la muerte

La principal divergencia entre el espectador de Abhinavagupta y el espectador de Addison es que mientras el primero abre la comunidad, el segundo es aislamiento, y en esta divergencia Maillard construye su distinción entre la ética de la diferencia y la ética de la semejanza. La modernidad creó al sujeto, al individuo, la conciencia de la unidad, separado de los otros, ya no agrupados en comunidades sino reducidos en cercos cada vez más estrechos, hasta llegar al presente de la globalización en la que el aislamiento se ha hecho casi total -aunque oculto en la falsa conexión y cercanía de las redes sociales. Como exponía la autora en su "Breve historia del arte", la separación es un instrumento fundamental del sistema para perpetuarse. La individuación nos lleva a la insatisfacción de un sujeto que es sin finalidad, sin afuera, donde toda su actividad es vivida en el aislamiento de no soy yo, no me incumbe, no me afecta, haciéndose inoperativa cualquier intento de subversión, el cual requiere de la unión para construir una fuerza de cambio efectiva. Si sólo luchamos por lo que afecta al "yo", siempre seremos una minoría sin poder, y nos estaremos enfrentando no sólo al sistema sino sobre todo a todos los demás que no son yo. Así es como lo expone Maillard en su artículo "La indignación", donde considera insuficientes los movimientos sociales surgidos en nuestro país a raíz del 15M porque sólo responden a la amenaza del yo, de su cerco (Maillard, 2013b: 36). Nos indignamos únicamente porque sentimos el ataque al yo, cuando los recortes económicos nos afectan de manera directa, pero no por el funcionamiento del sistema ni por lo que pasa más allá de nuestro cerco, no por los derechos de los otros a los que veníamos explotando en los años previos a esta crisis, los llamados países del tercer mundo o incluso los animales (Maillard, 2013b: 40). Por tanto la indignación del yo no lleva a ningún cambio sino a la perpetuación del mismo sistema: "¿qué pasaría si se nos devolviesen los derechos (o beneficios) de los que estamos siendo privados? Mucho me temo que todos, en este país, volveríamos a dormir tan insatisfechos como antes aunque más tranquilos" (Maillard, 2013b: 56). Ante esto nuestra autora propone, como sabemos, la ética de la diferencia capaz de constituir una comunidad, de derruir los cercos y situarnos en el afuera, donde los otros, donde el encuentro, y construir un pensamiento otro.

Por tanto Maillard busca el establecimiento de una comunidad, pero no hemos de entender esto ni mucho menos como un pensamiento nostálgico y anacrónico, como un

intento de retornar a un pasado ideal donde la poesía creaba la identidad de la tribu (Maillard, 2009b: 148). Numerosas veces en nuestro trabajo nos hemos referido a su atención al presente, y acorde con esto no es posible el anhelo de una supuesta sociedad ideal en la que Maillard no sólo no cree sino que desconfiaría de cualquiera que la pretendiese. Nuestra autora no busca una vuelta a un tiempo anterior donde la poesía creaba la identidad del pueblo, sino que indaga en la poesía necesaria ahora, en la comunidad que nos es posible. Tampoco pretende construir una identidad que nos afiance, no se trata de crear un cerco mayor del cerco del yo pues, como hemos expuesto a lo largo de nuestro trabajo, toda identidad, todo cerco, nos acabaría llevando una vez más a la semejanza. La comunidad que nuestra autora pretende no se basa en la identidad sino en la carencia de identidad, en su afuera, donde vamos a encontrar lo que tenemos en-común, y lo que tenemos en común va a ser precisamente esa carencia de identidad, esa desnudez.

La comunidad que propone Maillard aparece formulada en el artículo "En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía". Anteriormente, en el primer capítulo de nuestro trabajo, "Filosofía y poesía", nos detuvimos en este texto donde Maillard analiza los motivos de la distinción y enfrentamiento entre las dos formas discursivas que estructuraron su primera obra. El artículo desmonta el pensamiento dicotómico, del cual la disyuntiva filosofía/ poesía es uno de sus rostros, al plantear la cuestión como una lucha por el control ideológico que dio el triunfo a la filosofía. Este triunfo supuso la valoración de los conceptos, de las abstracciones, por delante del estar-siendo del ritmo, lo cual acabó modificando a la poesía, que también se hizo metafísica (Maillard, 2009b: 146). Para nuestra autora, la metafísica es, como se ha dicho ya, la violencia de un pensamiento que suprime el presente de los cuerpos, lo cual nos lleva a una vida desvinculada, convertida en objeto (Maillard, 2009b: 142), cuando no belicosamente des apropiada y arrancada -como es el caso de los animales u aquellos otros a los que no consideramos semejantes y que han sido, en momentos no muy lejanos, las mujeres o aquellos de otra religión o cultura (Maillard, 2013b: 39). Actualmente nos encontramos en el presente de la postmodernidad, cuando los grandes relatos han sido cuestionados, la deconstrucción, esto es, cuando hemos finalmente descreído de la propia metafísica, pero esto no nos ha otorgado la solución, como Maillard expone en *La razón estética*, ya que nos hemos quedado en el diagnóstico de la insuficiencia sin saber construir a partir de ahí (Maillard, 1998: 33). Ante esto Maillard llega a la última parte de su artículo de *Contra*

el arte y otras imposturas, última parte titulada precisamente "En un principio era el hambre", a preguntarse cuál es entonces, en este presente que vivimos, la poesía necesaria ahora, la poesía que nos permita vivir los unos con los otros, que sea comunidad. En estas páginas se funda en apenas unas líneas el fundamento de su concepción de comunidad, estableciendo el principio para la ética de la diferencia, la concepción poética que guía su escribir. Por ello consideramos centrales estas páginas, y en ello mismo insiste nuestra autora cuando el fragmento vuelve a aparecer en *La baba del caracol* (2014b: 109) y, aún más, cuando lo reencontramos en la antología de 2015 utilizada "a modo de poética" (2015a: 169).¹³⁰

Algunas teorías indias entienden que el universo se creó por resonancia. [...] En un principio fue el verbo, y el verbo se conjugó, y se propagó. Los siglos de los siglos fueron la propagación de aquel primer sonido. [...] En un principio fue el verbo y el verbo poetizó: la matriz del mundo es el hueco donde impacta el primer sonido y se gesta el primer poema.

[...] Sí, puede que esto sea muy bonito. Podríamos seguir por ahí. Es fácil. La metafísica tiene menos fichas de las que aparenta en un principio. Basta con saber moverlas. Pueden resultar partidas interesantes y... hermosas. Pero no nos sirve. Ya no nos sirve porque las palabras, ahora, son multitud. Los ecos están distorsionados. Los sonidos, como las emociones, se degradan imitándose unos a otros. El *kitsch* reina por doquier de tal modo que ya nos es difícil saber qué, de lo que sentimos y pensamos, qué es genuino o impostado, qué hemos aprendido y repetido, qué es emoción y qué lenguaje. Tal vez sea preciso no añadir más palabras a las ya expandidas.

O tal vez urdir otro inicio. Decir, por ejemplo:

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

El hambre, sin duda, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que

¹³⁰ También en *Husos*, en una de las notas a pie, encontramos fragmentos del texto (Maillard, 2006: 29).

lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también, nosotros. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída.

Luego, igual que un personaje de Beckett, atender al balbuceo, como mucho.

Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del logos, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre (Maillard, 2009b: 155-156).

El fragmento "En un principio era el hambre" comienza con la cosmología india del universo como resonancia que enlaza con la concepción del verbo creador que inmediatamente nos recuerda a nuestras religiones occidentales. Maillard traza el relato del nacimiento del mundo y de la poesía, evidenciando los puntos de encuentro entre India y Occidente, encontrando en ambos la metafísica, la idea de la palabra como esencia, univocidad, atemporalidad.¹³¹ Maillard interpreta el relato, tanto de la cosmología India como de Occidente, como metafísica, esto es, construcción lingüística, describiéndolo como juego, esas "partidas interesantes", lo cual nos remite a los juegos lingüísticos de Wittgenstein y a los descritos por ella misma en *La razón estética* (Maillard, 1998: 88) y en *Contra el arte y otras imposturas* (Maillard, 2009b: 157). Como vimos en el primer capítulo de nuestro trabajo, en *La razón estética* se parte del principio de que el mundo es resultado de una construcción, de una elaboración (Maillard, 1998: 19). El mundo, todos nuestros sistemas y creencias, son textos, algunos de ellos bien contruidos, como señala en estas mismas líneas (Maillard, 2009b: 155), entendiendo por bien contruidos el correcto engarce de los materiales, el principio de coherencia, como también había identificado en *La razón estética* (Maillard, 1998: 162), pero no por bien contruidos dejan de ser construcción –sólo que algunos, como sabemos, ocultan sus marcas.

Por tanto Maillard considera que la idea del lenguaje como origen es un relato, pero ahí no está el problema, sino en el hecho de que este relato ha dejado de funcionar.

¹³¹ Como hemos visto en otros momentos de nuestro trabajo, la idea de un universo como resonancia está presente en nuestra autora siendo el concepto mismo de "resonancia" fundamental en su pensamiento. Sin embargo en este fragmento se cuestiona la utilidad de esta idea entendiendo por utilidad su capacidad para ser habitada en el presente, para erigirse como símbolo propio. En este sentido cabría señalar que el concepto de "resonancia" en Maillard no se limita a reproducir este relato, sino que se amolda a su ética de la diferencia, ya que incide en la simultaneidad del mundo, de modo que la resonancia es símbolo propio en sus diarios.

Nuestra autora entonces hace hincapié en lo obsoleto de dichas construcciones, no en su verdad, pues no hay verdad y no se trata de pretenderla –no son posibles en este presente de deconstrucción del que ella misma forma parte. Su sentencia de que "ya no nos sirve porque las palabras, ahora, son multitud" (Maillard, 2009b: 155) nos remite a la crisis del lenguaje que se abre con la modernidad, la multiplicación de los sentidos, la no univocidad de la relación significante/significado, la obra abierta, esto es, la aparición del doble -y con éste la fractura de ese sujeto aislado e insatisfecho que siente la náusea ante la diferencia. Todo esto llega a su culmen en el presente del capitalismo postindustrial, la globalización, donde la reproductibilidad ha llevado a que "el *kitsch* reina" (Maillard, 2009b: 155), esto es, la pérdida del aura, de todo contacto y vivencia. La sociedad del espectáculo nos ha llevado a la indistinción emocional, como nos indica en estas líneas y tal y como hemos desarrollado en las páginas precedentes de este capítulo: observamos nuestra propia vida como si de un espectáculo se tratase, como los transeúntes de *Matar a Platón* se hacían espectadores. Ante esto Maillard se propone en primer lugar el silencio, esto es, renunciar al lenguaje debido a la imposibilidad de encontrar la palabra necesaria –en este sentido, nos decía en *Hilos*: "Me pedís palabras que consuelan, / palabras que os confirmen / vuestras ansias profundas / y os libren / de angustias permanentes. / Pero yo ya no tengo / palabras de este género. / Aceptar mi silencio: lo mejor de mí" (Maillard, 2007: 143). Pero como dijimos, a pesar de esta opción y de los versos de nuestra autora, esto no es lo que hace en su obra, pues ella intenta volver al lenguaje, encontrar el lenguaje posible. Por ello arguye en "En un principio era el hambre" ese "o tal vez" (Maillard, 2009b: 155), que por otro lado nos recuerda al poema "Escucha. Pon atención" (Maillard, 2015c:: 127), cuando el canto no es destino sino una opción más, lo cual encaja con la razón estética, la existencia como posibilidad, así como una humildad del yo-cuerpo que es entrega, atención al otro.

[...] urdir otro inicio. Decir, por ejemplo:

En el principio era el Hambre. Y el Hambre creó a los seres para poder saciarse. Y el hambre era la muerte, para los seres. Inventaron remedios, buscaron curarse, pero el Hambre dijo odiaos y luchad unos contra otros, para poder saciarse. Y el Hambre introdujo el hambre en los seres, y los seres se mataban entre sí, por causa del hambre. Y el hambre era la muerte, para los seres (Maillard, 2009b: 155).

Se refiere Maillard a un principio que no es el verbo, es decir, que no es la palabra, que no es el concepto, y es el Hambre. Un hambre que nos remite a los upanişads, así aquel que ella misma cita al inicio de *La herida en la lengua*: "Él –el Hambre, la Muerte– copuló con la Palabra mediante la mente" (*Brhadāranya upanişad* cit. por Maillard, 2015c: 9). El upanişad que rememora Maillard proviene de la traducción de Pujol e Ilárraz (2008: 218) donde también leemos, poco antes de la cita elegida por nuestra autora, las siguientes líneas: "Al principio no había aquí absolutamente nada. Por la Muerte, en verdad, estaba este mundo cubierto, por el hambre, pues el hambre es la Muerte. Entonces ésta (la Muerte) creó la Mente (*mñanas*) y pensó: Tenga yo ser." (ibid., p. 218). Estas palabras fueron sin duda reveladoras para Maillard para concebir un principio que no fuera la palabra, que no fuera metafísica sino el cuerpo, la vivencia concreta y ahí de un cuerpo.

Lo que cabe plantearse en primer lugar es la causa de la atención de Maillard por los upanişads, el motivo por el que encuentra inspiración en estos para formular otro inicio. A raíz de su lectura de la antología de Ilárraz y Pujol, Maillard escribe un ensayo dedicado a los upanişads donde analiza su aparición. Recuerda el prólogo escrito por Pujol en el que considera que los upanişads son "textos bisagra que señalan el final de una época centrada en el ritual e inauguran otro modo de sentir volcado hacia la autorrealización del individuo" (Maillard, 2014a: 626). De estas palabras destacamos por un lado la cuestión de que los upanişads responden a un momento de cambio en las relaciones del hombre con el mundo, con sus vínculos, con la religión, de la misma manera que puede estar ocurriendo en nuestro presente, donde el capitalismo parece hacer aguas con la crisis económica. Por otro lado se señala también la "autorrealización", esto es, la importancia de la observación y análisis del sujeto en nuestra autora, pero un sujeto que ni en las upanişads ni en la teoría del conocimiento de Maillard tiene que ver con lo que entendemos por tal, ya que en estos textos el sujeto es "una conciencia a la vez individual y universal" (Maillard, 2014a: 631), es decir, la idea de un sujeto como entretejido en una red, en una totalidad (ibid., p. 646), lo que en Maillard es el yo-cuerpo expuesto al mundo, es Cual, y esto es fundamental para su idea de comunidad, de hecho ésta es su idea de comunidad. Por lo tanto nuestra autora nos lleva a las upanişads para poder constituir otro origen, no basado en la esencia sino en la simultaneidad, una comunidad no de los cercos sino del afuera, donde nos encontramos entrecruzados unos con otros y sobre el mundo. Aunque no podemos considerar que el comienzo que Maillard plantea sea sin más un upanişad, ya que, insistimos, no es una

cita sino que crea estas líneas a partir del upaniṣad que sí cita en *La herida en la lengua*, siendo así su adaptación personal, su conversión en símbolo propio, y esta operación tiene igualmente que ver con los cuerpos que hacen presente, ahí, que se entretengan.

Yendo a las líneas donde Maillard formula un nuevo principio posible, no podemos sino empezar deteniéndonos en el concepto principal de éste: el Hambre. El Hambre es, como nos dice el upaniṣad que transcribimos y que Maillard tiene presente al escribir estas líneas, "la muerte", esto es, nuestra fisicidad, nuestra estar siendo, nuestro estar expuesto y sobre el mundo, vulnerables al golpe, como el hombre atropellado, como el *krauñca*. En definitiva, el hambre, que es la muerte, es el cuerpo, opuesto al verbo, al concepto, a la idea, ese principio que ya no nos sirve y que marcó el relato de la metafísica. Cuando Maillard indica que el principio es la muerte, el hambre, lo que está haciendo es remitir al límite del hombre. Tras su despojamiento, tras su reducción, en la construcción del mirar que da, en la indagación de la conciencia, Maillard llega, como narra al final de *Bélgica*, a la muerte, ese límite, ese borde intraspasable. Cuando buscaba la imagen del gozo, del origen, es decir, cuando buscaba el "principio", lo que encontró fue la muerte: el muro del cementerio que nos une a todos, que nos hace comunidad (Maillard, 2011a: 307).

Por otro lado, que el término para referirse a la muerte sea el hambre imprime una mayor fisicidad a ésta. Porque Maillard no quiere referirse a una muerte genérica sino a una muerte que es ante todo un hecho corporal, un estar siendo. Referirse a la muerte como Hambre incide en su sensación. Aún más, la muerte como hambre implica una necesidad, un impulso, una proyección del hombre que se pone en camino de su cumplimiento. El Hambre implica un vacío que proyecta al hombre a su devenir, el vacío en el que todos los cambios se erigen.

Pero ante esta fisicidad nos encontramos, como hemos visto en momentos anteriores de nuestro trabajo, con la resistencia del yo, el intento de negación de los hombres. Porque como nos indica Maillard, "El Hambre era el hambre para los seres", es decir, la muerte nos lleva a la muerte que es la operación de conceptualización buscando anular la diferencia. Se trata de la náusea de Antoine, pues lo que a éste se le revelaba en la raíz del castaño era el estar siendo, era el hambre. Del mismo modo es el horror de los transeúntes ante la muerte del hombre atropellado: la muerte por la muerte, el hambre por el hambre, su rechazo al instante. Cuando Maillard se refiere a "inventaron remedios, buscaron curarse" (Maillard, 2009b: 155) ya sabemos cuáles son

estos remedios -el cerco, el *kitsch*, la pérdida de contacto, la semejanza que niega el cambio continuo, que violenta al otro, que suprime al otro:

El hambre, sin duda, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también, nosotros. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída (Maillard, 2009b: 155).

Sólo es posible la poesía que capte esta extrañeza, porque "ya no nos sirve" el relato de la semejanza. Tras la crisis del lenguaje, tras el viaje de la conciencia, ya no nos sirven los relatos anteriores que usamos para tapar al hambre. Pero lo que Maillard propone entonces es hacer comunidad de la extrañeza, de la otredad, tal y como expusimos al final del capítulo "En el punto de mira", y lo que esto nos aporta es una vida en el aquí, la ética de una vida en el aquí.

La comunidad de la muerte nos lleva al afuera donde la percepción, la diferencia, por ello señala Maillard que nos sitúa "con las cosas", "en las cosas", que nos hace cosas, esto es, que nos hace cuerpos, ya no sujetos sino la exterioridad del yo hecho ella, Cual expuesto al otro y esperando el aguacero (Maillard, 2007: 167). La identidad raída expresa la imposibilidad de fijeza, el devenir del yo cuerpo en la exterioridad, no ser sino estar siendo. Podemos recordar que en el artículo "El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento", donde Maillard expone la diferencia entre la metafísica y la poesía, acaba refiriéndose a algo que importa más allá de estas dos formas lingüísticas, y lo que importa es un lenguaje que se sitúa en el afuera donde se da "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. / Un poema es una señal de la inocencia" (Maillard, 2014b: 61). Maillard apunta en estas líneas a esa poesía que diga el hambre, caracterizada -como estamos aquí viendo- por la poesía de los cuerpos, de los que carentes de identidad se sitúan en el encuentro. La alusión a la inocencia, que también está en "En un principio era el hambre" (Maillard, 2009b: 155) no remite a una idea de pureza sino al instante de indistinción entre sujeto y objeto, como expone en *Bélgica* (Maillard, 2011a: 28).

En esta exterioridad, en este afuera, es donde es posible nuevamente la poesía, una poesía que es "decir", palabra que expresa el aquí de un cuerpo entre cuerpos, en las cosas y con las cosas, expuesta esa misma palabra a la diferencia, captando la

diferencia, siendo la diferencia y por tanto haciendo comunidad. Maillard señala que no hay una única hambre, que ésta "se conjuga de muchas maneras", es decir: la experiencia irreductible de cada muerte es la experiencia irreductible de cada cuerpo. Es fundamental que se refiera precisamente al verbo "conjugar" que significa la utilización de un verbo en sus diferentes formas y que implica la variación paradigmática y no sintagmática, lo cual es significativo en relación con su poesía abierta, potencial, que es precisamente esta poesía del hambre. La poesía que diga el hambre lo dirá de muchas maneras, pero coincidirá en un aspecto: la palabra está expuesta, es cuerpo, como nosotros que la decimos, como la palabra "punto" en el poema de *Hilos* (Maillard, 2007: 27). De este modo comprendemos que la poesía que diga el hambre está compuesta por palabras gramaticales que expresan la diferencia, que captan el presente donde los cuerpos se entretajan.

Cabe preguntarse por qué es necesario el decir, por qué la experiencia de la comunidad ha de completarse con el decir, y el motivo de esto lo expusimos en el anterior apartado al recordar el episodio del *Rāmāyana*: porque es entonces cuando se cumple la ética de la diferencia. Con la palabra que es carencia, que es en sí misma imposibilidad, mediante esta carencia, expreso la irreductibilidad del otro, reconozco su distancia, y en ella cuido su tiempo que es nuestro tiempo. Al hacerme testigo, doy cuenta de la imposibilidad de captar el sonido sobre la piedra que estalla pero me inserto en ese mundo de diferencia y cuido la diferencia del otro desde la posibilidad que abre mi imposibilidad.

Luego, igual que un personaje de Beckett, atender al balbuceo, como mucho (Maillard, 2009b: 155).

Como dijimos en el capítulo "Ella", el balbuceo es el lenguaje habitado por un cuerpo, por su temblor, su debilidad, su estar en el ahí. Tras la poesía necesaria, la única poesía posible hoy, aquella que dice el hambre, Maillard menciona al balbuceo. Un balbuceo que no es exactamente la poesía que diga el hambre, esto es, la poesía del instante del dolor, del encuentro, sino la que "luego".

Al hablar del balbuceo, no podemos sino recordar el importante capítulo "Balbuceos" con el que concluye su más reciente poemario *La herida en la lengua* (Maillard, 2015c: 143). Observamos muchos puntos de conexión entre "Balbuceos" y los artículos de 2013 "La indignación" y "¿Es posible un mundo sin violencia?". Hay

que tener en cuenta a este respecto que, antes de ser el capítulo que concluye *La herida en la lengua*, se realizó en 2012 una edición artesanal de "Balbuceos" en la editorial malagueña Árbol de Poe. "Balbuceos" es una denuncia a la ética de la semejanza que comete y justifica los grandes genocidios de la historia y, aún más, que los perpetúa en la narración de los mismos a través de su lenguaje conceptual: "La lengua tiembla al imaginar cómo se sirvieron de ella nuestras naciones para programar el exterminio de las tribus africanas. Qué palabras justificaron durante el segundo Reich las primeras alambradas" (Maillard, 2015c: 151). Es, por extensión, una crítica al capitalismo, a la globalización, al colonialismo que asocia con Occidente: "Europa, la esclarecida Europa, / duerme como aquel monje su sueño de / trescientos años oyendo cantar a un pájaro. / Otros pájaros, oscuros, habrán de despertarla" (Maillard, 2015c: 165).

Maillard menciona en "Balbuceos" las violencias ya cometidas, los ya asesinados, los ya masacrados, es decir, aquellos con los que no compartimos el instante de dolor porque ya murieron, aquellos con los que no trazamos la simultaneidad sobre el mundo porque ya no están. Entonces, lo que se plantea en estas páginas no es cómo expresar el instante de convergencia, el devenir de los cuerpos que comparten su presente, sino cómo referirse a aquellos que ya desaparecieron. El grito de Vālmīki es el presente del acontecimiento del que somos testigo, pero tras este grito, cómo hablar de lo sucedido, cómo seguir siendo testigo, porque el grito capta el instante de contacto, la resonancia, pero cuando ya no hay contacto, cómo hablar, cómo decir. La palabra entonces, después del grito, como la propia Maillard nos indica en "En un principio era el hambre" con ese "luego", y tal y como desarrolla en el apartado de *La herida en la lengua*, es el balbuceo. Cuando ya no hacemos encuentro, cuando ya no puede ser el grito del presente compartido, es cuando Maillard llama no al relato, no a la narración, sino que desde el presente el cuerpo que se mantiene en el afuera expresa la extrañeza de la desaparición de los otros: "Después del grito / el balbuceo. / Asolada / el balbuceo. / Mis pasos doblándose hacia dentro. / La mente desposeída de estrategias. / Sólo / el balbuceo" (Maillard, 2015c: 162). La razón por la que el balbuceo es la palabra del después es porque éste expresa la extrañeza, discurso atravesado por la vacilación, por el no saber, no comprender lo sucedido, la incapacidad para desentrañar la experiencia del otro. Recordemos al poeta Celan que, como vimos en el capítulo "Ella", aparece en "Balbuceos" (ibid., p. 151). Celan no relata sino que balbucea, su poesía de sintaxis entrecortada, abrupta, las repeticiones, las cacofonías. El balbuceo es el lenguaje de los que sobre-viven, es decir, de los que quedan *sobre*, en el afuera, en la superficie, tras lo

sucedido, pero que mantienen en su cuerpo presente las señales de la experiencia. Resistencia de un cuerpo que se mantiene, que perdura sobre el mundo, cuerpo tan expuesto como aquellos que han desaparecido, tan vulnerable. Cuerpo que expone su fragilidad y debilidad como testimonio de los otros, que conserva en su cuerpo la huella de lo sucedido actualizándola en el presente, haciendo convergencia entre esa huella y su cuerpo *ahí* que es su cuerpo para el “aún”. El adverbio “aún” de Maillard (2006: 12), su suspensión, su afán de mantenerse, tiene así el imperativo ético de sobre-vivir para el balbuceo, para cuando ya no el otro, para no hacerlo concepto ni historia ni monumento, sino pronunciar la debilidad y vulnerabilidad de la propia existencia como poso de la debilidad y vulnerabilidad de la existencia de aquel que ya no esta, que no será la misma debilidad, pero en no ser la misma radica la posibilidad de su comprensión. En un momento de las páginas de "Balbuceos" somos arrastrados por los números de las matanzas hasta que al final se abren unos paréntesis –y recordemos la importancia de los paréntesis:

Pero he aquí que diez
millones de tigres
elefantes
y ballenas
de aves
y de lobos de
reptiles
diez millones
por diez
millones de panteras
de seres voladores
animales que duermen
con los ojos abiertos
insectos, musarañas
y grandes paquidermos
diez millones por diez
millones de hormigas,
de abejas y de búfalos,
diez millones de seres
unidos por un fin

en la tregua del hambre
barrieron los humanos
como si fuese arena
y empujándoles hasta
los confines del mundo
devolvieron al caos
lo que le pertenece.

(Sobrevivió una anciana.
Viste la piel de un perro vagabundo.
Sin luces, balbucea.
No tiene descendencia.)

(Maillard, 2015c: 158)¹³²

Tras toda esta destrucción llevada a cabo por la ética de la semejanza, aquellos "Diez millones. Un número. / Un número tan sólo / para diez / millones / de casas incendiadas /de cuerpos mutilados" (ibid.), se nos lleva finalmente a estos paréntesis. Una nota al margen, pero las notas al margen también forman parte del entretejido, como nos indica Maillard en su obra. Y sobre todo las notas al margen son la irrupción del cuerpo de la enunciación en el texto principal. Por otro lado, esta marg-inalidad no hace más que incidir en ese "Tal vez o tal vez no" (Maillard, 2015c: 127), que es en sí misma una ética en tanto que formula la transitoriedad y variabilidad de los que viven, su contingencia, su temporalidad. Los paréntesis abren, como dijimos, la duda del sentido, detienen la linealidad del texto; y esto es lo que hacen estos paréntesis que rompen la causalidad del lenguaje para señalar a aquel que balbucea, que desde el margen balbucea. Y aquel que balbucea, los paréntesis, la *epojé*, el margen, es una anciana. Es significativo que aquella que sobre-vive y balbucea sea la anciana. El balbuceo, en tanto la poesía del después del acontecimiento, cuando el cuerpo continua

¹³² Desde esta comunidad de la muerte, Maillard se vuelve al animal con más potencia incluso que antes. Como podemos ver en sus libros más recientes *La herida en la lengua* y *La mujer de pie*, siendo el fragmento que acabamos de transcribir un ejemplo de lo dicho. Esto tiene que ver con la comunidad de la muerte en la que se va a incluir al animal, distanciándose de la ética de la semejanza de Occidente y situándose en la ética del Budha quien amplió el círculo de la semejanza hasta ser el afuera del mundo, hasta una ética del *morituri te salutant* (Maillard, 2013b: 11).

en el lugar, sólo puede ser el lenguaje de una anciana. Porque hemos transcurrido en el tiempo, hemos sido cuerpo en el afuera y hemos envejecido, esto es, en nuestro cuerpo se entrecruza presente y pasado: “No hay ninguna anciana. Hay una persona anciana. Una persona que camina, un ente que palpita y deja a su paso la estela de todo lo que ha sido, de todas las que fueron y son aún en ella” (Maillard, 2015d: 224). La vejez es el cuerpo de aquel que ha sobre-vivido, que ha sido sobre el mundo, sometido al tiempo y susceptible a la herida. En la poética corporal de Maillard, en su hablar desde el presente del cuerpo concreto, de la enunciación, la vejez adquiere una presencia progresiva en sus libros donde el cuerpo arrastra el peso de los años. En cuanto a la ausencia de descendencia, tiene que ver con el empobrecimiento, con el despojamiento, al que hemos aludido anteriormente.

Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del logos, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre (Maillard, 2009b: 156)

El balbuceo es la expresión del “luego”, del tiempo del después del acontecimiento, pero también lo es el silencio. Como ese silencio al que se refirió antes de proponer "otro inicio" (ibid.). Pero el silencio que construye nuestra autora no es ni mucho menos incomunicación. Como señala en *La baba del caracol*, se trata del silencio de un haiku o de una pieza de jazz, también los espacios en blanco de la pintura taoísta (Maillard, 2014b: 106), es decir, es la humildad del propio decir, dejando el espacio para que el otro, aquel que nos escucha, encuentre cobijo. Porque no se puede completar el texto de la misma manera que el otro nunca puede estar completo, reactualizados en sus agenciamientos, instantes de convergencia: "el lector del haiku ha de sostener la palabra en su no-decir [...]. Ahí se confunden entonces la palabra y el silencio, el trazo y la trayectoria, y se asientan dando lugar –y espacio– a una resonancia" (ibid., p. 206). Los espacios en blanco, los silencios, apuntan a un vacío potencial desde donde permitir al otro situarse y devenir, el dios desconocido, esa palabra en blanco de Hadewijch y Ludovico. De este modo el silencio es el instante a la espera, frente al muro, que desarrollamos en el capítulo "Ella" cuando nos detuvimos con Cual a la espera del aguacero, con Cual al filo de la acera o la mujer de pie que nos mira. Este silencio se relaciona con la inocencia ya que, tal y como ésta se describe en otros textos de nuestra autora, la inocencia es el momento en el que no hay separación

entre el sujeto y el objeto, en que no hay cercos ni ese “mirar que quita”, sino que nos encontramos en el entretejido del mundo: el gozo (Maillard, 2006: 93), dispuestos a la intemperie. Podemos recordar que para Deleuze el niño sería el absoluto devenir, la absoluta posibilidad en tanto su no ser una identidad sino potencia: "Los niños muy pequeños están atravesados por una vida inmanente que es pura potencia, e incluso beatitud a través de los sufrimientos y las debilidades" (Deleuze, 2009: 39). Tanto en Maillard como en Deleuze, el niño es aquel que se expone en el afuera sin identidad ninguna. Maillard quiere situarse en el lugar del devenir, sin la separación de los cercos, donde la vida en común, entre los otros, “en las cosas” y “con las cosas”, donde el yo se inserta como otro, cuando el niño habla de sí en tercera persona (Maillard, 2011a: 16), cuando puede decir *rouge* y la palabra *rouge* es instante (ibid., p. 115). De este modo en Maillard van a aparecer tanto la anciana como el niño: no se contradicen. Podemos decir que el niño es el grito, el instante, en la experiencia de convergencia, mientras que la anciana es aquella que después balbucea.

La última frase del fragmento que hemos seleccionado de "En un principio era el hambre" condensa la base de la ética de la diferencia: "el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre" (Maillard, 2009b: 156). "El no saber" incide en ese borde que es el otro, ese muro ante el que nos encontramos, esa carencia, pero justamente en la imposibilidad de captar al otro, de definirlo, de hacerlo cerco, se funda la compasión para con aquellos que expuestos al tiempo, a la muerte, son irreductibles.

En el texto de *El crimen perfecto* en el que nos detuvimos anteriormente, "El grito del pájaro *krauñica*. De *karuṇa* a *śāntarasa* o el placer de lo trágico", encontramos el concepto de compasión tal y como lo entiende la India: la *karuṇa*. Y esta compasión, esta *karuṇa*, es fundamental para que comprendamos la compasión maillardiana que, como ella señala, “nace más de la fiereza que del dulce y decadente apiadarse de la burguesía cristiana pues, lejos de ser una modalidad del enternecimiento, arranca de la conciencia del dolor ineludible y del mal de existir” (Maillard, 2005b: 23). Una fiereza que nos recuerda inevitablemente a Kāli, aquella que luchaba contra el mí y que creía en las ruinas, en la potencialidad de la destrucción (Maillard, 2001b: 63). Es decir, que la compasión tiene que ver con una comprensión y sensibilidad del tiempo, de la duración, de las transformaciones. La compasión es el resultado y fin de ese "mirar que da" que se opone e inutiliza al mirar que quita, al espectador aislado del capitalismo.

En el ensayo "El grito del pájaro *krauñca*" en el que nos detuvimos en este mismo capítulo, Maillard expone la importancia de la reflexión sobre la recepción en India, lo necesario de una educación estética que está relacionada con una concepción del mundo como representación y del sujeto como alteridad. Dentro de su exposición, Maillard describe algunos principios de la teoría del *rasa*, con especial atención a Abhinavagupta, y al explicar su pensamiento (cuyas ideas de universalización de las emociones, distancia y resonancia ya vimos anteriormente), menciona la compasión. La *karuṇa* aplicada al pensamiento estético es la empatía trágica, la vivencia conectada que acciona el grito de Vālmīki (Maillard, 1993: 94). Se trata de lo que hemos expuesto anteriormente como instante de contacto, de ser entretejido en el mundo, en el afuera. No un sentimiento de reconocimiento del otro como yo, sino la vivencia de la diferencia, del otro irreductible, de su estar siendo inapresable que es su ser para la muerte, para la herida. En ese reconocimiento del otro en el afuera se produce un contacto donde somos no el uno en el otro, sino devenir, entretejido, simultaneidad. La compasión, por tanto, es lo que con Maillard hemos llamado también *encuentro*, y para que éste se produzca es necesario ser cuerpo, es decir, es necesario el "no saber", ese corazón cristalino que decía el filósofo indio (Abhinavagupta, 199: 144), el vaciamiento y despojamiento al que nos referimos, para construirnos en el distanciamiento estético, en la tercera persona. Situados en la distancia, podremos encontrarnos con el otro como otro, y en nuestra diferencia hallaremos lo que nos hace en común que es a la vez lo que nos separa: el hambre: la muerte.

La comunidad necesaria y posible hoy, aquella que surge del mirar que da, es por tanto una comunidad de la muerte, como expresa Blanchot en *La comunidad inconfesable*, como entrevimos en la última parte del capítulo "En el punto de mira" al descubrir la comunidad que se abre gracias al fracaso de *Bélgica*:

Si la comunidad es revelada mediante la muerte del prójimo, es porque la muerte misma es la verdadera comunidad de seres mortales: su comunión imposible. La comunidad ocupa, por tanto, este sitio singular: asume la imposibilidad de su propia inmanencia, la imposibilidad de un ser comunitario como sujeto. La comunidad asume e inscribe en cierto modo la imposibilidad de la comunidad... Una comunidad es la presentación a sus 'miembros' de su verdad mortal (lo que es tanto como decir que no hay comunidad de seres inmortales...). Es la presentación de la finitud y del exceso irrecuperable que funda el ser finito... (Blanchot, 2002: 45)

La muerte tiene una presencia recurrente en el escribir de Maillard, comprensible si tenemos en cuenta su corporalidad, la explicitación del cuerpo de la enunciación, que supone la concepción del sujeto como yo-cuerpo, yo para las transformaciones, para la muerte, en su vulnerabilidad. Detectamos esta presencia desde ese poemario de juventud que es *Poemas a mi muerte*, escrito entre 1987 y 1990. El libro se divide en dos partes correspondiente a la vivencia de la muerte según Occidente y según India. La primera, “Poemas a mi muerte”, son textos en los que el yo poético dialoga con su doble, la muerte, y pretende ilustrarnos la vivencia de ésta según Occidente (Maillard, 2005a: 13). La segunda parte, llamada “El río” (ibid., p. 49),¹³³ también tienen la muerte como temática central, pero desde la perspectiva de la India, y nos muestra la muerte como disolución del yo en la conciencia universal.

La muerte como doble sería resultado del pensamiento dicotómico, la concepción del ser humano como una dualidad cuerpo/alma. La muerte supondría la separación definitiva de estas dos mitades del hombre, pero sobre todo el triunfo del alma imperecedera sobre el cuerpo mortal. Sin embargo, en los poemas de Maillard el desdoblamiento no se ve como una victoria del alma sobre el cuerpo, sino como el deseo de amar, de poseer al otro, entroncando dentro de la lírica amorosa característica de sus primeros libros y que no hacía sino reproducir la lógica de la semejanza: “Hubiésemos podido amarnos de haber resuelto el problema del tiempo” (ibid., p. 17). El asunto del doble por otro lado nos retorna a esa fractura entre filosofía y poesía que estructura sus primeros libros: “Llevo ya muchos años compartiendo con ella / mi cuarto y un fragmento de existencia. / Es difícil decir quién de las dos sedujo / a la otra primero” (ibid., p. 13). En cuanto a los poemas que dedica a la muerte en Oriente, la autora nos muestra no la quiebra del sujeto sino su integración en el tejido del universo, lo cual parece aproximarse más a su pensamiento de madurez, a su compasión, al encuentro con el otro en el afuera, la entrega: “No la llames; atiende, déjala simplemente crecer en ese espacio / de bosque eterno / entre tu piel y tú” (ibid., p. 73). Sin embargo, la propia Maillard años después, en la reedición de 2005, confesaría en el prólogo el fracaso de su libro, tanto en los poemas de una sección como en los del otro, su desacierto al hablar de la muerte:

¹³³ Al que se le vendría a sumar en la reedición de 2005 los textos englobados bajo el nombre “La otra orilla” (2005a: 79-91) pero que habían sido eliminados de la primera publicación.

Por aquél entonces, entendía que cada uno de los poemarios presentaba una manera de habérselas con la muerte, una, la del Occidente postilustrado, donde la muerte es la del individuo desgajado del mundo, por lo que se manifiesta como ausencia radical, y la otra, la del Oriente tradicional, donde la muerte no es tanto la propia muerte como la manera que el universo tiene de seguir vivo. En ambos casos, pensaba, la dificultad consiste en aprender a convivir con ella y esa convivencia es lo que procuré retratar [...]

Hoy, no obstante, no puedo más que constatar la ingenuidad de tales pretensiones, dado que, por aquel entonces, mi contacto con la muerte había sido poco más que literario. [...] Más tarde habría de comprender que lo que ocurre, en realidad, no es la muerte, sino la incomprensible ausencia de los que nos dejan y la anticipación dolorosa de la propia desaparición (ibid., p. 7-8).

Destaca Maillard en estas líneas que su enfoque había sido únicamente literario, es decir, únicamente conceptual. Sabemos que la muerte es uno de los grandes tópicos de la literatura, y lo es precisamente por ser experiencia universal. Sin embargo, la muerte habría sido convertida en la Muerte y no los muertos concretos; no el dolor de cada cuerpo sino su representación en cerco. Operación debido a la conversión de la poesía en metafísica que efectuó la modernidad, tal y como expone nuestra autora en la primera parte del artículo “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la filosofía y la poesía” y tal y como vimos en el capítulo “Filosofía y poesía”, la operación realizada por “aquellos que, entendiendo a Aristóteles al pie de la letra [...], reemplazan la primera persona del singular por la tercera del plural (dicen “el hombre” donde debieran decir “yo”) y los sentimientos por conceptos con mayúscula” (Maillard, 2009b: 153). Por ello denuncia Maillard que el trato en su poemario de juventud era erróneo: no se puede ser metafísica con la muerte. Hemos de devolverle a las palabras lo que es de las palabras y al gesto lo que es del gesto (Maillard, 2001b: 27), y la muerte, en tanto vivencia de cuerpos en el absoluto presente de su morir, es gesto. Porque no se trata de la Muerte, sino de un hombre que muere.

Si tratamos la muerte como concepto, como idea, como generalidad, lo que se produce precisamente es la imposibilidad de comunidad. No nos reconocemos en la abstracción de la muerte sino en la experiencia concreta de ser un cuerpo que muere, de que los otros son un cuerpo que muere. La muerte es un tópico de la literatura mundial, efectivamente, porque nada más en común entre todos los que habitamos este mundo que la muerte. Pero, para que la literatura exprese la universalidad de este tema, no ha

de mostrar una muerte hecha idea sino la concreción de los cuerpos. Ahí es donde podemos resonar, en las sensaciones y vivencias del afuera, y no en los sentimientos, tal como explicamos ya en la última parte del capítulo “En el punto de mira”.

En sus textos de madurez Maillard se refiere a la muerte de la manera más concreta posible, como observamos ya desde estas líneas de la reedición de *Poemas a mi muerte*, cuando en lugar de a la muerte alude al hecho concreto que ésta supone: la ausencia de los otros, la desaparición. No hay muerte, sino aquellos otros que estaban y que ya no, presencia y ausencia física, sensoriales. Su sensibilidad en la descripción del pájaro *krauñica* en el ensayo publicado años después de la primera publicación de *Poemas a mi muerte* muestra ya esta vivencia concreta, cuando Vālmīki no puede sentir el mismo dolor del pájaro y en esa diferencia surge su compasión, la comunidad y ética del otro como tal otro y donde el yo también es otro (Maillard, 1993: 85). Pero sobre todo nos encontramos la muerte concreta en ese libro que marca un antes y un después en su escritura: *Matar a Platón*. Y no sólo la muerte concreta sino ésta como experiencia para la construcción de la ética de la diferencia, instrumento para la organización de otro modo posible de vivir y lucha contra el sistema capitalista. De este modo vamos a encontrar que su ética de la diferencia va a ser una ética de la muerte y que su poesía que diga el hambre es una poesía de la muerte.

En *Matar a Platón* la muerte es un tema fundamental pues ésta es la que da lugar al acontecimiento, al instante. La muerte se nos presenta con toda la fisicidad y corporalidad de alguien que muere, descrito en su detalles más tangibles y escatológicos, en lo in-mundo, tal y como expusimos en el capítulo “El afuera”. Esta muerte concreta muestra el absoluto aquí del que formamos parte, disolviendo los límites, los cercos, que en el libro son los límites de la representación del discurso, lo que es ficción y lo que no es ficción, lo que es cuerpo principal del texto y nota a pie. Maillard nos presenta también el rechazo de los espectadores, de aquellos que asisten a la muerte del hombre, pero que intentan evitar la revelación del aquí, la diferencia, situándose en un “ver sin ser vistos”, es decir, situándose en las abstracciones, en las estadísticas. Sin embargo, Maillard muestra la imposibilidad de esto: no podemos negar la diferencia, no podemos negar al hombre, y la *mise en abyme* continúa hasta llegar a la absoluta desnudez del acontecimiento. Cuando miramos al hombre atropellado y no podemos decir, de ninguna manera, qué es lo que está sintiendo, sólo aludir una vez más a “la humedad de su sangre, / el olor de sus vísceras, / el sonido esponjoso de sus huesos” (Maillard, 2004: 59). Entonces es cuando va a producirse ese grito que es

“Escribir”, donde la muerte es percibida como muerte concreta, el dolor y la herida irreductible del otro, de la cual va a resultar una comunidad de lucha, de subversión, contra el poder:

muere un niño
o dos o no sé cuántos
mueren y una anciana dice
sus últimas palabras
o no las dice y muere
y es otra la que habla
pero no habla, dice
apenas dice y muere
sin decir
apenas nada
y algo se me atraganta
y tal vez un alarido
largo como las once horas de esta noche
o tal vez la conciencia
que duerme encendida
como una lumbre la conciencia
de todos los que mueren
como una fogata
un espantoso incendio
que prende en las ventanas
[...] la conciencia de todos los que saben
que se están acabando
en sus huesos de antorcha
hoy, mañana, siempre

escribir
todas las muertes son mi muerte
mi grito es el de todos
y no hay consentimiento
escribir

¿para consentir?

¡escribir para rebelarse!

[...] Estamos solas
y nos pertenecemos.
en nosotras está el poder
somos un pueblo de almas
en rebeldía
(Maillard, 2004: 75-77)

La muerte concreta de los otros, la muerte irreductible, se expresa en esa incapacidad para saber cuántos mueren, como ya vimos sucede en el texto “Amanece” de *La mujer de pie*, donde las preguntas se dejan sin respuesta, suspendidas en el espacio en blanco de la página: “Amanece. / ¿Cuántos dejaron de respirar esta noche? / ¿Cuántos de nosotros dirán hoy su última palabra?” (Maillard, 2015d: 90). Se trata del rechazo a poner un nombre, esa operación en la que sin embargo no duda la ética de la semejanza, el pensamiento de los cercos, la abstracción del número, el dato estadístico en el que intentan cobijarse los espectadores-transeúntes de *Matar a Platón* (Maillard, (2004: 27) y que Maillard denuncia es también nuestro intento: “Cuanta más alta sea la cifra más espectacular será el suceso y, por lo tanto, menos habrá de implicarnos: el dolor siempre acude en singular” (Maillard, 2015c: 148).

En los versos siguientes Maillard señala que mueren tanto quienes hablan como quienes no hablan –“una anciana dice / sus últimas palabras /o no las dice y muere” (Maillard, 2004: 75)–, y esto que señala no es en absoluto nimio si tenemos en cuenta que el lenguaje es lo que utiliza el antropocentrismo para diferenciarnos de los animales, el argumento de que, puesto que carecen de lenguaje, carecen de alma y se les puede asesinar impunemente. El habla, el lenguaje, representa la identidad, la voz, el poder. Pero Maillard destaca que mueren tanto los que poseen el poder como los que no, tanto los que tienen lenguaje como los que no. Todos morimos, esto es, cada uno muere, y ese límite que no podemos traspasar, ese ineludible, es esa conciencia sin descanso que nuestra autora nos describe como “una fogata / un espantoso incendio”. La metáfora del fuego también es relevante, pues nos lleva a ese texto que encontramos en *Contra el arte y otras imposturas* titulado “El fuego, las llamas, los rescoldos” en el que utiliza la metáfora del fuego para describir aquello que todos tenemos en común, más allá de las diferencias, y que nosotros interpretamos es el cuerpo, el lenguaje en tanto significante a

habitar por el cuerpo, la materia neutra expuesta al tiempo, a la muerte, a la transformación, el vacío que todos los cambios sustenta: “las llamas danzan y al danzar toman el color de aquello que consumen. [...] Pero independientemente del color o la intensidad, la llama, toda llama, pertenece al fuego. Y el fuego, cuando arde en sí mismo, no tiene color” (Maillard, 2009b: 90).

La muerte en común, cada muerte, genera en las líneas que hemos transcrito de “Escribir” la comunidad que va a ser fuerza subversiva. Ya dijimos que el capitalismo busca precisamente la individualidad para promover la insatisfacción que mantiene vivo el círculo del consumismo, pero también para desactivar cualquier intento de rebelión. Si nos consideramos individuos separados, si nos trazamos en cada vez más diferencias y construcción de la separación, nunca seremos una fuerza en común capaz de desarticular los mecanismos del sistema. Sin embargo, Maillard sí propone una manera de volver a ser fuerza de lucha: a través de la constitución de una comunidad basada en una semejanza no excluyente que engloba a todos los seres, lo cual no acaba con la soledad pero genera la unión, la comprensión entre soledades; una semejanza que es la semejanza de la diferencia, la semejanza de la muerte, y por ello las líneas en las que alude a la conciencia de que todos morimos en un cada uno muere finaliza con esa exclamaciones para la rebelión: “somos un pueblo de almas en rebeldía” (Maillard, 2004: 77). Fijémonos además en que Maillard se refiere a “nosotras”, de la misma forma que en “Baluceos” señala a la “anciana” y a la “matriarca”: la convicción de un pensamiento feminista como pensamiento subversivo en tanto su ser otra, su estar siendo, tal y como desarrollamos en el capítulo “Ella”.

La experiencia de la muerte sigue estando presente en sus libros sucesivos, muerte cada vez más concreta a través de la voz de Maillard cada vez más expuesta, más despojada. Como vimos en el prólogo de la reedición de *Poemas a mi muerte*, nuestra autora reconocía que su tratamiento había sido insuficiente, y esto por referirse a la muerte metafísicamente pero también porque no había tenido contacto con ésta, porque no había realmente visto lo que era la muerte concreta, la experiencia concreta de la muerte que es la ausencia física de los otros: “Tantos años caminando a mi lado / y ahora ¿dónde está?” (Maillard, 2015: 48). De este modo, si en *Matar a Platón* Maillard expresa el poder subversivo de la muerte, su desactivación de la lógica capitalista, de la individualidad de la modernidad constituyendo la comunidad para la subversión; en sus

libros posteriores, así en *Husos/Hilos*, en *Bélgica* y en *La mujer de pie*,¹³⁴ plantea no el acontecimiento único de la muerte, sino tras la muerte de los otros la extrañeza de los cuerpos que quedan, que sobre-viven, que balbucean. Como dijimos, siguiendo a Maillard, después del grito es el balbuceo, y después de *Matar a Platón* fueron *Husos e Hilos*, fue el balbuceo de su escribir, haciendo de su escritura testigo, más que el observador el testigo, quedando de pie frente a los muros, sostenida en esa ética de la diferencia, siendo un cuerpo que envejece.

Husos es un viaje por la conciencia emprendido tras la experiencia de una muerte concreta y dolorosa, como deja entrelucir algunas de las notas a pie de página, así la nota 53 (Maillard, 2006: 76). Desde el principio del libro, Maillard muestra la extrañeza por la ausencia de aquellos que mueren: “Ellos, los que han muerto, están –¿están?– en otro lado, o en ninguno. Sin imagen. Des-doblamiento. Consternación del des-doblamiento” (Maillard, 2006: 7). La muerte se manifiesta como ausencia física, cese de su aquí, en una experiencia que el cuerpo no puede concebir y que le lleva a la “consternación del des-doblamiento”, esto es, la experiencia de la absoluta extrañeza, el borde. El viaje a través de los husos que Maillard emprende es la experiencia de esa consternación, de ese des-doblamiento que ha producido la muerte concreta, ese límite infranqueable que le lleva a un absoluto estar siendo, forjándose Cual, esto es, forjándose el yo-cuerpo que se sitúa en la escucha, depositado sobre el mundo, como nos dice en la última parte del cuaderno:

No existe la muerte. Existen los muertos. Es decir, han dejado de existir. Existen cuerpos inertes. Decimos sin vida. Cuerpos cuya ausencia –¿ausencia?–anticipamos o padecemos. Porque se los llevan, y desaparecen.

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

¹³⁴ Aunque *Diarios indios* (2005) fue publicado el año después de *Matar a Platón* (2004), su escritura es previa a éste, entre 1992-1999.

violencia la ranura minúscula entre la pared y la cortina y me fuerza a levantarme.
(Maillard, 2006: 87)

Lo dice explícitamente Maillard en las primeras líneas que recién transcribíamos: no el concepto sino la vivencia concreta y corporal de la muerte, los muertos concretos, y ni siquiera ellos sino la ausencia física de ellos. Vemos en el primer párrafo cómo Maillard cuestiona algunas palabras con las que nos referimos a la muerte, algunas expresiones, con esa interrogación que es hacerlas a ellas mismas palabras concretas, reparando en su sentido. Operación que se corresponde, como sabemos, con su intento por hablar lo más a ras de tierra posible, desde sí, con precisión y consciencia, palabras muy concretas, y no sólo hablar concretamente de la muerte sino de todo, tal y como ya hemos visto en su obra, lo que responde a su honestidad y responsabilidad, a su afán por habitar el presente que creemos es un habitar para la muerte, aún cuando no se mencione directamente a ésta, porque todo *aquí* es exposición para la muerte.

Entonces en el segundo párrafo, tras la vivencia concreta del propio decir, la crítica lingüística al concepto de la muerte, Maillard es lanzada al mundo donde la muerte es concreta, donde la muerte es ausencia física de los otros, y ella se hace testigo de esa ausencia mediante un cuerpo entrecruzado que lleva en el presente las marcas de lo vivido, no como relato sino en simultaneidad. Así entendemos el sentido de los "confróntese" que atraviesan estas líneas, que abren esos planos, esos a la vez, la imagen-cristal a la que nos referimos, la anciana de *La mujer de pie* que era cada gesto realizado. Es imposible "el rayo de sol en Damasco" (Maillard, 2006: 87) porque no existen las sensaciones aisladas sino los entrecruzamientos. Fijémonos que los "Cfr." son además no recuerdos sino sensaciones y percepciones, aspectos muy concretos como el rayo de sol, como la luz, descripción fenomenológica que nos hace pensar en un haiku. En esa apelación a lo sensorial, al presente, aparece el cuerpo de la enunciación, el "escribo", que nos recuerda por un lado al "sólo mientras se escribe" del poema "Lo Irremediable I" (Maillard, 2007: 45) cuyo fin era, recordemos, mantenerse suspendido en la diferencia, en la potencialidad del decir sin caer en lo escrito, sobre el abismo. Igualmente estas líneas nos muestran a Maillard sostenida ante la diferencia del mundo mediante su "escribo", el presente de la enunciación. Explicado su cuerpo desde donde habla, nos muestra la experiencia de la muerte concreta que es el testimonio de aquel que ya no está. Los movimientos y saltos de los "Cfr." plasman el movimiento del cuerpo en el siendo de la misma forma que el diario nos ha mostrado

los estados cambiantes de la conciencia, y este movimiento es hacer testigo, es el relato concreto de la muerte de un otro irreductible, único en su muerte, ante el que sólo podemos responder con nuestro cuerpo, el relato de nuestro propio cuerpo, de nuestra super-vivencia, escuchando la piedra que estalla, escuchando que nunca la misma nota también en la propia conciencia, en la propia mente que es tan cuerpo a la intemperie como la piel desnuda.

Sin embargo, pocas páginas después de este fragmento de *Husos*, Maillard llega al gozo (Maillard, 2006: 92), la unión del sujeto con el objeto, no "Cfr." sino ya sí sólo el rayo de sol de Damasco. Entonces va a iniciarse *Bélgica*, con el fin de indagar en ese gozo, de indagar en él, tal y como vimos en la última parte del capítulo "En el punto de mira". Pero, como dijimos, el viaje desemboca en el fracaso: vuelven los "Cfr.", esto es, vuelven los muertos, los cuerpos ausentes, la imagen cristal. Maillard no puede llegar a la unidad del estado contemplativo, el texto de hace "Cfr.", se establecen desvíos, fragmentos entrecruzados imágenes, y la anciana va ganando peso en la historia por encima del niño (Maillard, 2011a: 99), de tal modo que finalmente se llega al muro, ese muro del cementerio, justamente del cementerio, "que separa a los que viven de los que mueren" (ibid., p. 308) pero que en su separación los une, la poesía que diga el hambre. Un viaje fracasado, dijimos y nos dice la propia Maillard (ibid., p. 337), pero ese fracaso va a suponer la constitución de una comunidad fundada en la muerte, en la vivencia concreta de los desaparecidos, de los que "ya no" (ibid., p. 338). Es entonces cuando se escriben esos dos artículos que son "La indignación" (2013b) y "Es posible un mundo sin violencia" (2013a), así como los "Balbucesos" (2012), cuando Maillard formula explícitamente su ética de la diferencia que es una ética de la muerte.

De este modo en *La mujer de pie* Maillard se sitúa a "Oír en el límite" (Maillard, 2015d: 11), esos muros a los que llega en *Bélgica* y en torno a los que merodea. Cual que son la alteridad irreductible, la conciencia de la muerte, la vivencia del afuera. La muerte tiene una presencia central y recurrente en el diario, donde vuelve a ser la muerte muy concreta de aquellos que "ya no": su madre, su abuela, su hijo. Los relatos de la muerte de la madre y de la abuela inician el diario, y de ellos nace la mujer de pie, aquella que se encuentra expuesta en el afuera, en su cuerpo, para dar testimonio, realizando la ética de la diferencia, el decir. La madre y la abuela, que nada tenían en común, finalmente van a coincidir en un gesto idéntico: el gesto de la muerte que se materializa en los trozos de celulosa que tanto su madre como su abuela aprietan entre las manos (Maillard, 2015d: 13 y 14), imagen de ese morir que todos compartimos.

La muerte de la abuela sucede junto a una Maillard que transcribe las palabras que su abuela murmura en la agonía, que las registra en su cuaderno de la misma manera que recoge en los anteriores diarios el movimiento por los husos. Oyendo en el límite, reconocemos en las palabras últimas de la abuela la poesía del hambre: palabras gramaticales que se entrelazan con un cuerpo expuesto al tiempo, palabras de Cual: "*Je suis très loin. Loin de chez moi. [...] Je ne devrais pas être ici [...] J'comprends pas, c'est curieux [...] Je n'sais pas, je n'sais rien*" (Maillard, 2015d: 16-17). No podemos sino evocar fragmentos de Duras, de Blanchot, de Beckett o de la propia Maillard al leer estas palabras que murmura la abuela, así Beckett: "hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, [...] hay que seguir, voy a seguir" (Beckett, 2006a: 183) Se trata, nos dice Maillard, de "Palabras pronunciadas con sencillez, la voz ya tenue, sin ningún tipo de énfasis, tan sólo una ligera extrañeza. Testimonio de una realidad que mi razón rechaza" (Maillard, 2015d: 16). Precisamente "testimonio": palabras dichas para el otro, un "otro" que es el cuerpo tendido sobre el mundo, para el umbral, para el diálogo, exposición a la diferencia, exposición a la muerte. Luego, cuando la abuela muere, Maillard abre sus manos y encuentra en ellos los papeles de celulosa que también hallara entre las manos de su madre: "Ella, que había ido desprendiéndose en vida de todas sus pertenencias, se había aferrado celosamente, en los últimos días, a aquellos preciados pedacitos de celulosa. Este gesto es probablemente lo único en lo que mi madre y ella se parecieron" (Maillard, 2015d: 14). Los papeles de celulosa son las palabras dichas con sencillez, ese discurso intermitente, ese balbuceo. Interpretamos que los papeles de celulosa son el balbuceo porque son el testimonio de un cuerpo entregado a la diferencia, entregada a los "seres blancos" que vislumbraba la abuela, esos otros en la lejanía, esos "ellos" y no "tú" (ibid., p. 14). Señala Maillard que su abuela se había desprendido de todo y al final se había aferrado a esos papeles. No es una contradicción: los papeles de celulosa es lo que hay cuando todo se ha desprendido, cuando nos hemos deshecho de todo, cuando nos hemos despojado. Entre las manos de Cual también podríamos hallar restos de celulosa cuando "en la orilla, / recogiendo / desperdicios" (Maillard, 2007: 159).

Volvemos a encontrarnos estos fragmentos de celulosa en momentos posteriores de *La mujer de pie*, incluso cuando el tono del cuaderno varía en la segunda parte, en el Libro II, titulado "Ego-centrismo. Apuntes para una historia de Occidente". Pasamos del relato intimista que caracteriza a "Oír en el límite" para encontrarnos con la crítica de

Maillard al pensamiento conceptual, al sistema capitalista, a la ética de la semejanza: "Historia: de cómo las naciones jóvenes se erigen sobre las ruinas de las que las precedieron. De cómo el bienestar o la felicidad de algunos se construyen sobre la ruina o el sacrificio de otros" (Maillard, 2015d: 219). Y en su oposición Maillard va abriendo hacia otra posibilidad, hacia otra lógica posible, hacia la ética de la diferencia. Criticando los principios de Occidente, criticando el poder, llega finalmente, en su despojamiento, en su desasimiento, nuevamente a una mano que abre dedo a dedo y en la que encuentra los papeles de celulosa (ibid. p., 276). Los papeles de celulosa, como aquello que tienen en común a pesar de sus diferencias la madre y la abuela, es la palabra del hambre que se constituye como subversión de la lógica de la semejanza para una comunidad que incluya a todos los seres. Los papeles de celulosa son el balbuceo del que sobre-vive, del que aún, del que es cuerpo y "decir", en el límite.

De este modo, cuando en la última parte de *La mujer de pie*, "Escenas", compuesta por las descripciones de la mujer de pie en la habitación, sobre el escenario, volvemos a encontrarnos con los papeles de celulosa, no podemos extrañarnos –o sí, porque justamente se trata de eso: de extrañeza. La mujer de pie es aquella que se sitúa a oír el límite, que se expone en la corporalidad y tercera persona del cuerpo de la enunciación, del cuerpo para la muerte. En la "Escena XV" –escena en la que ya nos detuvimos anteriormente en este mismo capítulo– "la mujer de pie advierte en sus manos cerradas un esfuerzo de los dedos por mantenerse prietos" (ibid., p. 305) –y se trata nuevamente de los papeles de celulosa. La mujer de pie intenta recomponer los fragmentos en su ventana, esa ventana que es el límite que somos y al que Maillard llegó en el fracaso de *Bélgica*, pero no es posible recomponer el texto, restituir la unidad, sólo entregarse. La mujer de pie se siente cansada, la mujer de pie es la anciana, y los labios secos, sin palabras, sin conceptos, pero nos mira, mirar que da, se vuelve a nosotros, sobre-vive, rostro desnudo, en la apertura de un diálogo sin otro que es la comunidad de los que mueren, de los que se exponen (ibid.).

Por tanto, como hemos visto, en su obra de madurez la muerte se convierte en una muerte concreta que se identifica con el límite al que llega en su teoría del cocimiento y que es germen de la comunidad. Maillard propone no la evasión, no el cerco, sino una comunidad de la muerte de la cual surge su propuesta ética que se cumple, se realiza, en el acto poético. Una ética no descrita sino realizada por la poesía de la diferencia. Hay de este modo un aprendizaje de la muerte desde *Poemas a mi muerte* a *La mujer de pie*. La muerte se constituye no como un temor sino como una posibilidad de situarnos en el

mundo, de hacer en común, el espectador emancipado. La muerte es la forma de no anticipar el sentido, de no aislar. Así lo recoge el último artículo con el que concluye *Contra el arte y otras imposturas*, el titulado "Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente" (Maillard, 2009b: 275). Podemos considerar este artículo como una revisión del propósito del que surgió *Poemas a mi muerte*. Maillard nos vuelve a plantear las distintas concepciones de la muerte según Occidente y según India. Pero la diferencia con respecto al poemario es que sí ha comprendido y corporalizado el tema, la muerte concreta, la ausencia de los otros, y considera su aprendizaje ético, el instrumento de subversión que ésta puede significar si sabemos ser cuerpo, situarnos en el umbral, en el absoluto presente, en lo in-mundo.

Los diferentes ritos y símbolos funerarios de India y Occidente son sintomáticos de dos concepciones de la muerte. Mientras que en la cultura occidental se piensa en la resurrección del yo o el paraíso, mitos que prolongan la idea de permanencia del yo; los ritos de la India van dirigidos precisamente a la desintegración del yo en el todo (ibid., p. 283). Apreciamos esta diferencia en la metáfora del hilo de las parcas frente al hilo de la araña: de la individualidad a la simultaneidad (ibid., p. 285). Sin embargo, Maillard no se limita a contraponer estas dos representaciones de la muerte, sino que efectúa una crítica a la sociedad capitalista, a la modernidad, a nuestro Occidente, en la línea de la que realizó en el resto de textos recopilados en *Contra el arte y otras imposturas*. La globalización, el consumismo y el *kitsch* han influido en el tratamiento que damos a la muerte, convirtiéndola en un tema tabú. Porque la muerte invalida los principios – los eslóganes publicitarios– de nuestra sociedad: el poder, la juventud, la belleza. Así, nuestros ritos funerarios tienen cada vez menos lugar y visibilidad. Cuando en *Matar a Platón* un hombre es atropellado y muere, los transeúntes de aquel acontecimiento reaccionan ante la muerte a la manera occidental, el tabú de la muerte en el capitalismo postindustrial, intentando negarla, refugiados en su individualidad, haciéndose espectadores. Sin embargo, en la sociedad india se convive con la muerte porque el individuo no es considerado como tal individuo sino como entretelado en una totalidad – prueba de esto son las piras funerarias en el río en el que los familiares se bañan tras haber introducido allí el cuerpo sin vida de su ser querido. La cuestión es que Maillard encuentra en la concepción india de la muerte una importante lección: la compasión, la comunidad, la conciencia de la propia materialidad. Lo cual significa también desactivar la ideología capitalista, constituirse desde otra ética no basada en la dominación sino en la comprensión, como lleva a cabo en su obra.

En este sentido no podemos pasar por alto que Maillard decidiera que el artículo "Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente" (ibid., p. 275) –no morir sino desaparecer– fuera cierre de *Contra el arte y otras imposturas*. Tras haber desplegado su crítica a la sociedad del espectáculo y su propuesta de un espectador emancipado, de una educación emocional, proponiendo su poesía que diga el hambre, quizá la única poesía posible hoy, Maillard finaliza el libro con este texto donde apela a la necesidad de aprender la muerte, clave para poder pasar de la crítica a la comunidad, de la denuncia del espectáculo al "mirar que da" (Maillard, 2005b:100):

La primera tarea de una sociedad adulta, pues, en lo que concierne a la muerte, debería ser la elaboración de unos rituales de duelo. La segunda, la observación de los miedos. La tercera, educarse en la compasión. No me refiero con ello, evidentemente, al ejercicio de la lágrima fácil ni a la proyección en otros de los propios duelos. No se trata tampoco de la encomiable voluntad de ayudar a otros ofreciendo respuestas desde uno y otro código; para la conciencia posreligiosa no hay vuelta atrás. Obviamente, no puede creerse en lo que no se cree. Me refiero a la solidaridad del individuo que se sabe compartir con otros la conciencia del dolor, del miedo y del común desamparo (Maillard, 2009b: 298)

Las tres lecciones que propone Maillard para la constitución de una sociedad adulta están encadenadas unas con otras y las hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo. La elaboración de unos rituales de duelo tiene que ver con la constitución de unos símbolos propios. La observación de los miedos, con la desactivación de la náusea y la práctica de una teoría del conocimiento. Y finalmente, educarse en la compasión, con el establecimiento de una palabra que sea diálogo, que sea "decir", su ética. Tres lecciones que igualmente se unifican en esa poesía de los acontecimientos que es ni más ni menos que la poesía del hambre, y no nos extraña que Maillard finalice el artículo con un haiku de Santôka. Para Maillard, la poética del haiku, que se inserta en el aquí y ahora, que capta el acontecimiento, es una forma de superar el miedo a la desaparición, a perder pie, es decir, es una forma de eliminar la náusea del protagonista de la novela de Sartre. Maillard pone como ejemplo el haiku de Taneda Santôka "Mientras termino de morir / la hierba / llueve" (Santôka cit. por Maillard, 2009b: 299); nosotros podemos citar otro de Matsuo Basho: "Hoy el rocío / borrará lo escrito / en mi sombrero" (Basho, 2005: 103). La poesía haiku que se inserta en el instante, que capta

el presente, es una poesía de la muerte. Porque todo acontecimiento, en tanto temporalidad, se constituye como muerte, de modo que toda palabra dice muerte aunque no se refiera explícitamente a ella, aunque un hombre no acabe de ser atropellado. Y consecuentemente, como muerte, la poesía es conciencia de la corporalidad, de la diferencia; la poesía es comunidad.

Cuando en el poema "El pez" Maillard nos de-vuelve a las palabras, cuando despojado el sentido de la palabra nos lleva nuevamente a ellas, a habitarlas, a decirlas, a hacer sentido, concluye con los siguientes versos:

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

brevemente.
(Maillard, 2007: 57)

No significa ni mucho menos que *a pesar de* "brevemente" volver a las palabras: no es una adversativa, sino que *gracias a* "brevemente" es como se puede volver a las palabras, es como el lenguaje puede volver a tener sentido. Porque somos un cuerpo para la muerte es posible la ética, y es necesaria la poesía que efectúe ese brevemente, que lo muestre.

5. La herida

La muerte y el hambre, tal y como recién acabamos de desarrollar, se corresponde con lo que Maillard llama en otros textos la *herida*. La herida vuelve a incidir en la fisicidad de la muerte, en el cuerpo expuesto, en un estar siendo. En el afuera los cuerpos están expuestos a su transformación y también a los otros cuerpos, y esto nos hace susceptibles a la herida, al golpe, o lo que es lo mismo, a la muerte, así el *krauñca*

(Maillard, 1993: 85) y el hombre atropellado (Maillard, 2004: 13). La herida como muerte aparece referida ya en el poemario *Poemas a mi muerte* (2005a: 33). Pero sobre todo nos encontramos el concepto de herida de una manera muy significativa en *Matar a Platón*:

quien construye el texto
elige el tono, el escenario,
dispone perspectivas, inventa personajes,
propone sus encuentros, les dicta los impulsos,
pero la herida no, la herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos.
(Maillard, 2004: 63)

A raíz de un acontecimiento el poemario saca a relucir la simultaneidad del mundo derruyendo los cercos, incluyendo los márgenes, entretejiendo textos y voces: los personajes, la propia Maillard y nosotros los lectores, porque nadie es inocente, porque somos responsables, la ética de la diferencia. *Matar a Platón*, en su captación del acontecimiento, del absoluto presente, se construye como abismo, como *mise en abyme*, proyectado a alcanzar la vida de los cuerpos, la salida al afuera. En esta caída el poemario reflexiona sobre los propios límites de la representación que evidencian la construcción del mundo. Así el mundo es como un texto, todo es discurso, todo es lenguaje, diluyendo los límites de ficción y no ficción en un todo es ficción. Sin embargo, lo que Maillard descubre no es que todo sea ficción sino precisamente lo que no podemos reducir a construcción, a lenguaje, y que es la herida, a partir de la cual elabora su poesía necesaria que empieza nada más concluir *Matar a Platón* con "Escribir": "escribir / para curar / en la carne abierta / en el dolor de todos / en esa muerte que mana / en mí y es la de todos" (Maillard, 2004: 71). El cuestionamiento del relato que se lleva a cabo en *Matar a Platón*, su ruptura del discurso, su crítica lingüística, haciendo explotar el texto, hay un momento en el juego donde no le va a ser posible seguir y es, como dijimos, el hombre atropellado, "no sé qué es lo que percibe" (Maillard, 2004: 59). Maillard no puede hacer del hombre atropellado discurso, no le es posible hablar desde él, porque hay algo que no es construcción, y es la herida, la muerte, como expresa en su ensayo de *La baba del caracol*: "Nada hay más común que

el grito de dolor de una carne herida; nada hay más intransferible" (Maillard, 2014b: 42). O como también expresa en un poema de *La herida en la lengua* –y justamente la herida–, donde Maillard plantea un acontecimiento, un encuentro, que desemboca en esa conciencia de las diferencias, en ese borde que todos compartimos:

Hasta que de repente un eco
distorsiona
sacude y atraviesa
el paisaje
lo
traspasa
e impulsa
adentro de la córnea
la extraña coincidencia
de lo desemejante.

Entonces algo
en este ser de hueso
cartílagos endebles
y bajo entendimiento
torpemente advierte
en sí
la herida que es de otro
y le arde
(Maillard, 2015c: 101)

"La herida nos precede" (Maillard, 2004: 63) y "la herida que es de otro y le arde" (Maillard, 2015c: 101) supone el reconocimiento de Maillard de algo que no es construcción: nuestra corporalidad. Fijémonos además en que el poema de *La herida en la lengua* podría formar parte de los poemas de "Cual", en tanto que despojamiento, impersonalidad, haciendo hincapié en la sensaciones fragmentarias, superpuestas, que nos hacen un cuerpo en el afuera (Maillard, 2007: 147). Sólo en esta exterioridad y sensación se percibe la desemejanza, la herida, sólo ahí se produce el contacto entre un cuerpo y otro cuerpo que no es contacto sino distancia. Como ya dijimos en "Ella", Cual

es el sujeto para la ética de la diferencia, dispuesto para la herida y ante la herida, como vemos en su exposición, en su extrañamiento, en su boca arriba (Maillard, 2007: 167).

En *Husos* Maillard vuelve a referirse a la herida, pero no como la muerte sino como la conciencia de ésta, lo que en el poema de *La herida en la lengua* es lo que "torpemente advierte": "Para la herida, esa herida por todos compartido, no hay cura posible. La existencia se remedia con la muerte tan sólo. La herida consiste en saberlo." (Maillard, 2006: 85). Lo que todos compartimos es la muerte, es el dolor, la exposición del cuerpo para la herida, pero también lo que compartimos es esa imposibilidad de saber el dolor del otro, la herida del otro. Nos dice Maillard que la posibilidad, el remedio, es la conciencia de ese límite, de ese fracaso y lo es porque a partir de ahí se abre la comunidad imposible que es la ética de la diferencia, que es el encuentro, donde se sitúa frente a los otros. La conciencia del límite, su testimonio, es la poesía, que en tanto carencia puede recoger la experiencia de desconocimiento, de separación. La poesía, aquella formada por palabras gramaticales, aquella que es acontecimiento, capta también el límite que es la herida. Así el grito de Vālmīki o el "Escribir" de Maillard son la constitución de la comunidad de lo imposible. Por ello la poesía es necesaria: reconocimiento de la diferencia, la poesía es la realización de la ética que no pretende sustituir al otro, reproducirlo y hacerlo atemporal, sino sólo dirigirse a él, el rostro vuelto a él, ese "dime" que Maillard pronuncia en "Aquí" –y *aquí* es vida en común (Maillard, 2007: 51).

Decía Derrida en unas palabras que Maillard rememora en "En la traza. Pequeña zoología poemática": "No hay poema que no se abra como una herida" (Derrida cit. por Maillard, 2014b: 42).¹³⁵ El poema es una "herida en la lengua" –de ahí el título del poemario de Maillard– y abrirse como una herida supone ser en sí mismo diferencia, corporalidad, extrañeza. Ya citamos las palabras de Blanchot en las que expresa que el diálogo se produce debido a la extrañeza –de modo que dos "sólo hablarían a causa de su extrañeza preliminar y para dar expresión a esta extrañeza" (Blanchot, 2008: 71). El lenguaje se hace así importante por lo que no puede decir y en lo que no puede decir funda el diálogo, la comunidad, la literatura. Por ello Maillard sigue sintiendo la necesidad de decir, por ello entiende que "he de responder" (Maillard, 2014b: 9), y desde la carencia, por medio de la carencia, dar testimonio al otro.

¹³⁵ La cita de Derrida pertenece a su artículo "¿Qué es poesía?" (Derrida, 1989b: 165-192).

Conclusiones

Como adelantábamos, el objetivo del capítulo era examinar en primer lugar el compromiso político y social de Maillard; en qué consiste su denuncia al presente histórico y qué papel ocupan la estética y la hermenéutica en su crítica. Lo que hemos concluido a raíz del análisis de sus textos es que ante la sociedad del espectáculo se hace necesario un aprendizaje estético y hermenéutico. Se comprenden así la estética y la hermenéutica como instrumentos de subversión del poder, instrumentos con los que Maillard va a poder insertar en el afuera, iniciando ese diálogo ante el otro sin otro, la alteridad irreductible, construyendo un decir basado en la fragilidad del cuerpo. Por tanto, la construcción de la ética de la diferencia en nuestra autora responde a la urgencia política y social, a su interpretación del presente.

En la sección "La responsabilidad" nos hemos detenido en la implicación con la que Maillard lleva a cabo su obra, implicación que le llevó a decir "yo no soy inocente" (Maillard, 2004: 67), a efectuar una filosofía que era teoría del conocimiento, tras la cual, en su límite, desplegó la crítica política y social. Una responsabilidad que si bien es cierto se evidencia más que nunca en los últimos textos, la podemos rastrear desde los primeros ensayos. Si se explicita más en lo que hemos considerado su última etapa es sólo porque Maillard ha llevado a cabo la teoría del conocimiento, la indagación en la mente, tras la cual ya puede mirar al mundo sin ser desviada por el yo; ya puede, siendo cuerpo, situarse en el mundo, convocar al animal, proponer la ética de la diferencia.

En la sección "Contra el *kitsch*, la globalización y otras imposturas" nos hemos detenido en el análisis y denuncia de Maillard del arte capitalista, donde el artista hecho sujeto, hecho individuo, habría visto la pérdida de función de su arte, ya no destinado a la comunidad, de modo que la obra de arte se desvincula del mundo, y el artista está marcado por una frustración que intenta paliar con la narración de su propia genialidad. La inutilidad del objeto artístico –entendiendo inutilidad como la pérdida del contacto con el afuera– y la frustración del sujeto son llevadas al extremo en la actual encarnación del capitalismo: la globalización. Como hemos visto, Maillard critica el sistema político y económico actual, la globalización que ha suprimido las diferencias, la abolición de las fronteras que es el impedimento para la experiencia del otro, en el imperio de la ética de la semejanza. Entre las consecuencias, el arte convertido en objeto

de consumo, en *kitsch*, el cual hemos analizado minuciosamente en el capítulo y que podemos señalar como completamente ajeno a los símbolos activos, al lenguaje tensivo. Por otro lado, resultado de vivir en una saturación e inflación discursiva, hemos automatizado toda recepción y somos incapaces de habitar el aquí. Del mismo modo que miramos las imágenes circular ante las pantallas, miramos el mundo. La interpretación del presente cultural de Maillard es lúcida y minuciosa, y continúa la que décadas antes llevaron a cabo teóricos tan importantes como Benjamin o Adorno. Lo más importante de esta interpretación es el razonamiento de Maillard de que nuestra incapacidad estética es ante todo una incapacidad ética: somos incapaces de discernir nuestras emociones, y aún menos de responder a las de los otros.

Sin embargo, como hemos concluido, Maillard no realiza una condena generalizada al espectáculo, sino una reivindicación a un aprendizaje estético para desactivar la inercia y adquirir un mirar que nos inserte en el mundo. Dejar de mirar el mundo con la pasividad del espectador y situarnos en el afuera, donde nos impliquemos ante el otro. De este modo nos hemos detenido en un libro en el que observamos la crítica a la sociedad del espectáculo y la construcción del afuera como espacio para el encuentro: *Matar a Platón*. Aprendizaje para que el espectador deje paso al testigo, como hemos desarrollado en el tercer apartado del capítulo.

Para este aprendizaje del espectador fue muy importante el pensamiento estético indio, en concreto Abhinavagupta, como hemos examinado en el capítulo, así como la interpretación de Maillard del fragmento del *Rāmāyana* donde se nos describe el nacimiento de la poesía (Maillard, 1993: 85). A través del fragmento de la famosa epopeya, Maillard reivindica una poesía basada en el contacto, en la escucha, en el encuentro entre cuerpos, entre diferencias, cuya distancia permite la empatía, la atención al otro como otro, es decir, una poesía basada y construida en el pensamiento corporal que hemos desarrollado en los capítulos anteriores. Vemos entonces que el espectador se ha convertido en testigo, entrecruzado en la vivencia del otro, y ésta es una de las conclusiones más relevantes del capítulo. Ser testigo supone sobre todo la atención a la diferencia y estar siendo del otro, a su vivir, a su tránsito, al aquí compartido. Y no sólo el espectador ha sido testigo, sino aún más importante, el observador, aquel de su teoría del conocimiento, también se ha hecho testigo. Habiendo llegado al extremo de su observación, en el muro, se ha producido el encuentro entre límites, y es entonces cuando asistimos a la evidente reivindicación política y social de Maillard, textos como *La tierra prometida* o *La herida en la lengua*. Pero insistimos en una cuestión

importante, que es una conclusión fundamental no sólo del capítulo sino del trabajo, y es que la poesía no es el testimonio de la diferencia, sino la que efectúa esa misma diferencia. Sin la poesía no se evidenciaría el límite, o lo que es lo mismo, sin la poesía no se habría llevado a cabo la ética de la diferencia.

En el siguiente apartado del capítulo, "La comunidad de la muerte", hemos analizado la poesía necesaria, la poesía de la compasión, que Maillard postula como oposición al *kitsch*. Para ello nos hemos detenido en un artículo fundamental de su pensamiento, "En un principio era el hambre". En dicho texto Maillard plantea, tras desmontar la metafísica como discurso de la ética de la semejanza, cuál pudiera ser ahora la poesía necesaria, y esta poesía necesaria es, como hemos visto, la poesía del hambre, esto es, la muerte, la poesía que expresa el cuerpo. Ese lenguaje corporal y gramatical que hemos desarrollado en nuestro trabajo es la poesía necesaria ahora, la que nos expresa en nuestro en-común que es en nuestra diferencia, en nuestro instante, en nuestro ir perdiéndonos. La poesía necesaria ahora es una poesía que expresa la muerte, esto es, que da cuenta del cuerpo que sobre-vive, testimonio de la alteridad irreductible, de la extrañeza. La muerte, tema tópico de la literatura, tiene una predominancia en nuestra autora, pero destruyendo el tópico y convirtiéndola en la experiencia concreta de una ausencia física, de un desgaste corporal. La muerte es la alteridad irreductible, nuestra vulnerabilidad, nuestra fisicidad, todos pero cada uno, intrasmisible e incommunicable, y el que queda permanece en la extrañeza de una ausencia material. Como dijimos, Maillard va a insistir siempre en el presente, y ese presente es la mortalidad, el propio desgaste sobre el mundo que recoge el lenguaje, que expresa la poesía. La poesía, el arte, que hemos definido en capítulos anteriores como vacío, como *cualquier* cosa, es entonces la que en su espacio en blanco capta la diferencia inapresable de la muerte acogiendo el cuerpo de cada uno.

Hemos finalizado el capítulo y la tesis con el apartado "La herida" donde nos hemos detenido en ese concepto, que no es concepto sino experiencia, de la herida. La herida es el límite del observador, lo que entre Valmīkī y el *krauñca*, el conductor y el hombre atropellado. La herida es la muerte, lo que antecede a toda construcción, a todo discurso, lo que queda tras el proceso de desactivación, de empobrecimiento. Como vimos en el primer capítulo de nuestro trabajo, en la desactivación de la dicotomía entre filosofía y poesía nuestra autora había concluido que ambas no eran fractura del hombre sino formas discursivas, y aún más, que no sólo filosofía y literatura sino que todo es lenguaje, todo es doble, invención. Entonces Maillard empezó a generar su *mise en*

abyme, sus desdoblamientos, su razón estética, pero llegó a algo que no era doble, que no era construcción lingüística, y es la herida, la muerte, el cuerpo. La poesía de Maillard se constituye entonces no como construcción, sino como el movimiento hacia ese despojamiento, hacia ese ser cuerpo, con el fin de expresar la herida. Lo que hemos desarrollado, y hemos considerado se desprendía del pensamiento estético de Maillard, es que esa herida es la poesía necesaria hoy. Las palabras vacías, expuestas, frágiles, son las que nos pueden dar el aquí que hemos perdido en la actualidad. No sólo Maillard: Lispector, Blanchot, Duras, Celan, Hadewijch, Santôka, Basho, Michaux o Beckett, por nombrar aquellos que han aparecido en nuestro trabajo, nos muestran que la literatura, en su carencia, en su diálogo incompleto, en su decir sin otro, es expresión de la herida. La mirada estética de Maillard, su hermenéutica, nos ha llevado a la ética de la diferencia y ésta a la literatura, a la palabra posible hoy.

CONCLUSIONES FINALES

Impulsó la presente tesis la pregunta sobre cómo hablar, con qué tipo de palabras dirigirnos al otro, cómo continuar diciendo, cómo escribir. Subyacía aquí el problema del sujeto, de una crisis del lenguaje, de una pérdida no resuelta por la postmodernidad sino reafirmada por ésta y convertida en superficialidad, provocando nuestra incapacidad y aislamiento. Cómo hablar era por tanto un imperativo que se nos hacía más acuciante desde las últimas problemáticas políticas y sociales que afectan al mundo en el que vivimos, que demandan de nosotros un acto, una postura, y no hay acto ni postura si no hay en primer lugar lenguaje; no hay compromiso sin una palabra que lo diga, que efectúe ese compromiso en un aquí diciéndose. A lo largo de los años, mucho antes de iniciar la presente investigación, nos habíamos ido topando en nuestras lecturas con una serie de autores del siglo XX caracterizados por la constitución de una palabra extrañada, alterada, rota, pero en su desintegración viva, en pie, atendiendo; una palabra que en su dolor era encuentro, rostro dirigido a nosotros ante el cual que solo podíamos dar el propio rostro. De modo que estas lecturas nos llevaron a plantearnos la existencia de una poética de la alteridad como respuesta de esa crisis del sujeto y su lenguaje, como intento de superación del enquistamiento de la modernidad y de su continuación en la postmodernidad, y queríamos indagar en esa palabra para construir, a partir de ella, una teoría estética que es una ética para darnos la razón por la que hablar, el lugar desde donde hacerlo, su justificación y nuestro aprendizaje. Pero nos dimos cuenta de que una de esas autoras, Chantal Maillard, había formulado ya en su obra, desde la lucidez super-viviente que la caracteriza, desde su capacidad hermenéutica para leer el mundo, esa estética de la alteridad que era reconocimiento del otro y constitución del sujeto como otro.

Como expusimos en la Introducción, los objetivos de la presente tesis eran en primer lugar el análisis de la estética de Maillard para rastrear el papel de la alteridad en ésta, la construcción de otro sujeto. Queríamos comprobar nuestra hipótesis de un decir posible en el pensamiento y la obra de Maillard, de un volver a las palabras incluso en los tiempos de la postmodernidad y del descreimiento, y la función que la literatura podría tener en la sociedad y el mundo actual, en la crisis que atraviesa nuestro sistema capitalista. Pretendíamos discernir el nexo que vincula en nuestra autora la estética, la

ética y la hermenéutica, de qué manera se constituyen estas tres como compromiso hacia el otro, cómo las entiende y lleva a cabo Maillard para dar lugar finalmente a un proyecto que es sobre todo vital. Llegados a este punto del camino, cabe detenerse y ver si ha surgido ese rostro ante el que queríamos construir un lenguaje que fuera diálogo, si nos hemos constituido como ese sujeto de la alteridad, si la literatura es un discurso válido para ello y, sobre todo, esa pregunta de la que partimos, cómo hablar, pero aún más importante, *si hay que hablar* –y una pregunta por la que nos hemos aventurado, paradójicamente o tal vez coherentemente, a no dejar de hablar durante más de cuatrocientas páginas.

Nuestro viaje se ha iniciado con el capítulo "Filosofía y poesía". Allí hemos indagado en la dicotomía que consideramos afectó a la primera Maillard y cuya resolución dio lugar a su pensamiento propio, a su razón estética. Lo que Maillard descubrió en su análisis de la dicotomía filosofía y literatura es que no eran más que dos formas discursivas, construcciones lingüísticas que surgen con unos fines determinados en un momento preciso de la historia. Y no sólo filosofía y literatura, sino que lo que Maillard constata desde *La razón estética* es que todo es lenguaje, también la ciencia. Aún más, la misma realidad que contemplamos es lenguaje, entendiendo por tal una construcción, una organización e interpretación. Todo es doble, variaciones, una de las posibilidades y no la única. De hecho, ésta es una de las razones de sus desdoblamientos textuales: mostrarnos que lo que es de este modo también podría ser de otro, un "tal vez o tal vez no" (Maillard, 2015c:127) al que alude con frecuencia en sus textos –y al que no sólo alude, sino que realiza, constituyéndose en esa potencialidad que como hemos ido mostrando en nuestro trabajo es sobre todo atención a otro.

De este modo, constatado que todo es lenguaje, se invalida la dicotomía filosofía y literatura –y el mismo presupuesto dicotómico, que también es lenguaje. Ya no se trata de postular a favor de un discurso u otro según su verdad. No hay discursos verdaderos, si acaso los hay más necesarios, coherentes y, sobre todo, más adecuados a nuestro presente. La misma idea de verdad es un tipo de discurso, es el "discurso de la verdad" (Maillard, 1998: 155), y hace tiempo que dejó de sernos útil. Por tanto, lo importante, lo que ha de avalar a un discurso y no a otro, es su utilidad, entendiendo por tal que responda a las demandas de nuestro tiempo, que nos permita comunicarnos; un pacto social reactualizado en el presente y no reproducido pasivamente. Esta idea llevó a Maillard a su razón estética que consiste primeramente en la mirada hermenéutica, en la escucha y lectura del presente, para luego elaborar el propio discurso atendiendo a las

conclusiones de su interpretación. Maillard se opone así a aquellas filosofías del último siglo que ha considerado se quedan sólo en la interpretación, en el desciframiento y lectura del mundo, y nos propone en su lugar una hermenéutica activa, una actitud estética, creativa, que es ética, atención al otro. Hemos de fijarnos en que Maillard utiliza la estética no meramente para el análisis del arte, sino para el mundo; la mirada estética para el desciframiento del mundo y la constitución de símbolos activos, propios. En cuanto a estos símbolos, no se trata, ni mucho menos, de constituir un discurso para la dominación o apropiación. El "símbolo propio" que hemos analizado en nuestro trabajo no es apropiación sino involucración, inserción en el tiempo histórico y en el presente perceptivo, diálogo con los otros, y siempre la conciencia de la transitoriedad y "aquí" del que ha surgido, la humildad de que es sólo un discurso, una posibilidad más, una construcción que habrá de ser sustituida por otra cuando haya dejado de servirnos. La razón estética, el pensamiento de Maillard, no supone nihilismo ni inmovilidad, todo lo contrario: es responsabilidad. Nosotros somos los que hacemos nuestro mundo, los que construimos las relaciones con los otros, y no podemos culpar a los demás si nos hemos limitado a reproducir lo que nos ha sido dado. No podemos culpar al sistema, a la metafísica, a Platón, ni siquiera al lenguaje: somos nosotros los que hemos de comprender, interpretar y constituir los propios discursos. La obra de Maillard se compone como tal responsabilidad, como su propia responsabilidad, esa declaración fundamental de *Matar a Platón* "Yo no soy inocente" (Maillard, 2004: 67) que es el primer paso hacia su ética de la diferencia, hacia la constitución de la alteridad.

Con la razón estética planteaba Maillard la destrucción regeneradora, el movimiento de un cerco a otro, de un lenguaje a otro, de un mundo a otro, la transformación y renovación de las formas discursivas. Sin embargo, en este movimiento de los cercos que nos describía nuestra autora y que analizamos en el primer y segundo capítulo de nuestro trabajo, nos alertaba Maillard de que lo que importaba –y "lo que importa" es un sintagma reiterado en su obra– no es únicamente la sustitución de un cerco por otro, sino las brechas que abren en el afuera, concepto al que hemos dedicado el segundo capítulo de nuestro trabajo. El afuera no es una forma discursiva más, sino la explicitación del lenguaje que estemos utilizando, la mostración de la construcción. Se trata de la no pretensión de verdad, de original, que supone explicitar siempre el lugar desde donde se habla, el lugar desde donde la construcción es erigida, dejando las marcas del texto, lo cual es atención al otro, direccionamiento del emisor hacia el otro permitiendo al receptor preguntarnos, inquirir nuestras palabras,

responder, la posibilidad del diálogo. En definitiva, y como hemos desarrollado se trata de dejar las marcar del texto para constituirse en "Decir" y no "Dicho" (Lévinas, 2000: 40), lo que Maillard nombra como "escribir" en lugar de escritura. Esto es lo que nuestra autora teoriza y realiza en sus diarios, sus cuadernos de observación que son de explicitación del discurso, no interdiscursividad sino metadiscursividad.

Subyace en esta metadiscursividad de nuestra autora la teoría de la rectificación de nombres de Confucio que Maillard recuerda frecuentemente en sus ensayos: que los problemas sociales se deben a un problema lingüístico. Pero mientras Confucio propone la rectificación de nombres, su control estatal; Maillard, contraria al estatismo, se posiciona en la explicitación y explicación del lenguaje: exponer los propios significados y vivencia de los términos, señalar quién dice, desde dónde dice, la mostración del cuerpo que habla, del sujeto de la enunciación, y el rostro en su desnudez vuelto hacia el interlocutor, rostro para la herida, para el contacto. Se origina así un gesto que en un primer momento nos puede parecer paradójico: la crítica del sujeto de Maillard, del yo de la modernidad, a la vez que la reivindicación a hablar desde el yo. Sin embargo, no hay contradicción. El sujeto al que se refiere no es el sujeto cartesiano replegado en su solipsismo, sino que se constituye en su contacto con el mundo, en el afuera, ese afuera que hemos analizado detenidamente en nuestro trabajo y que es metadiscursividad, esto es, materialidad, fisicidad, exposición. El sujeto de Maillard, ese yo que se explicita y da en sus textos, sobre el que reflexiona teóricamente como punto crucial de su estética-ética, es el cuerpo dispuesto a las transformaciones y modificaciones continuas de una vida en curso, de un estar siendo, a la intemperie; es el vacío que sustenta todos los cambios, la materia expuesta a las variaciones, el significante cuyo sentido se actualiza en la posición determinada que ocupa en el texto-mundo. En definitiva, el sujeto que explicita Maillard en su obra es alteridad, diferencia continua, ese sujeto-otro que era hipótesis de nuestro trabajo y que consideramos es el sujeto necesario hoy, más allá de la crisis del sujeto, más allá de la fractura, el otro modo de ser que precisa nuestro tiempo presente y que se basa justamente en ser otro.

La conclusión de que todo es lenguaje, de que todo es doble, hizo a Maillard cuestionarse qué es entonces el lenguaje. Y el lenguaje es la absoluta potencialidad, el vacío que todos los cambios sustenta, lo cual hemos identificado en nuestro trabajo con el cuerpo de la enunciación expuesto al afuera, a los cambios, al contacto, a la herida. El vacío del lenguaje, el cuerpo expuesto, se opone al ser, a la identidad, a la inmovilidad

de los significados. Un pragmatismo lingüístico según el cual el sentido es indisociable al aquí. La atención al presente ocupa un lugar prioritario en Maillard, donde sus alusiones a la constitución de un aquí tienen como finalidad captar el vacío, esto es, el movimiento, la diferencia, el estar siendo, la alteridad, lo que le llevó a la escritura de diarios, lo que en sus primeros textos había desarrollado teóricamente como poesía fenomenológica y que reconoció en la poesía haiku; una escritura que expresa el presente del cuerpo, sus sensaciones, su ser en la exterioridad, en el afuera; y una poesía que es metadiscursiva porque la metadiscursividad es fisicidad.

La preocupación de Maillard por desarrollar una escritura y un pensamiento del presente y en el presente está relacionada con su compromiso y responsabilidad que impulsa y sostiene toda su obra en una coherencia y lucidez, en una entrega, en un ponerse a sí misma, que es el fundamento de la ética de la diferencia, de una escritura que deja las marcas del texto. Un presente que hemos de comprender tanto como presente histórico como perceptivo. El primero, el presente histórico, se manifiesta en su atención y lectura del mundo, de los discursos que habitamos, de los procesos en los que estamos insertos. Una operación que se trasluce en sus textos teóricos pero que se imbrica en toda su producción a través de su conclusión y realización de lo que es la literatura necesaria hoy, la poesía necesaria. En cuanto al segundo, el presente perceptivo, le lleva a la indagación en las sensaciones, a intentar captar el ahí, el movimiento del cuerpo, la exposición del estar siendo, manifiesto en su obra en la poesía fenomenológica. En ambos casos, tanto en el presente perceptivo como en el presente histórico, convergentes y no opuestos entre sí, la posición que adopta Maillard es la de la observadora, la del testigo inscrito en el afuera, detenida ante los otros y ante sí misma como otro. Hay por tanto en su atención al presente un constituirse para la alteridad, hacia la diferencia y en la diferencia. Porque Maillard busca no sólo una palabra que exprese el presente sino que lo realice, donde lo importante no es lo dicho, el sentido de lo dicho, sino ese hacer contacto, ese ante el otro. Una palabra performativa, conjuro, caracterizada por la espacialidad, por su carácter oral, por su ser gesto y no concepto, abriéndose como lugar de encuentro, como un espacio a habitar, como una superficie donde somos reunidos. En definitiva, una palabra que es acontecimiento, lo que en nuestro trabajo hemos desarrollado como palabra gramatical o palabras cuerpo, palabras primordiales que no violentan al otro sino que le dan lugar, espacio, cobijo, que expresan su diferencia e irreductibilidad –palabras como "aquí", "aún", "abajo", palabras potenciales, devenir, que son el vacío que todos los cambios

sustenta, que conforman ese lenguaje posible, esa literatura para la alteridad que motivó el inicio de la presente investigación.

La inserción en el presente demanda de nosotros el sacrificio de la identidad. La salida al afuera supone la constitución del sujeto como cuerpo, materia expuesta a las variaciones, a las transformaciones, al estar siendo. Maillard señala el miedo del sujeto a perder el asidero del yo, la seguridad del yo, el impedimento para el encuentro. Rechazamos el afuera donde se revela nuestra vulnerabilidad, susceptibles tanto a la caricia como a la muerte, tal y como sucedía con el protagonista de *La náusea* en la famosa escena de la raíz del castaño (Sartre, 2011: 135). Pero cuando el afuera irrumpe, cuando tiene lugar el acontecimiento, es entonces cuando debemos, por ética, aprender a ser testigo, aprender la mirada estética, como desarrolló Maillard en un libro clave en su trayectoria, *Matar a Platón* (2004). En el poemario Maillard expone este rechazo de los hombres a la diferencia, pero también la imposibilidad de evadirse de ella cuando se ha producido el instante, la constatación de que somos un cuerpo entre cuerpos. Se trazan en este libro vértices fundamentales del pensamiento estético-ético de Maillard: la crítica a la pasividad del espectador, al hombre *kitsch*, la necesidad de un aprendizaje de la mirada para responder ante el dolor del otro. Y sobre todo el reconocimiento del cuerpo como sujeto ético en tanto lo irreductible de cada cuerpo, el límite de nuestra vida que es posibilidad ante el otro y para el otro, dando lugar a una comunidad de la muerte que se efectúa en el "escribir". De este modo en este libro asistimos al absoluto cuestionamiento de la representación que lleva finalmente a la desnudez del sujeto de la enunciación, a su exposición y desposesión, cuando Maillard se constituye en su responsabilidad, en esas palabras que pronuncia ante nosotros, dirigidos a nosotros, ese "Yo no soy inocente, ¿lo es usted" (Maillard, 2004: 67) que inician su "Escribir" (Maillard, 2004: 71), poema que parece contrastar absolutamente con *Matar a Platón* pero que es la consecuencia del "Yo no soy inocente", de su cuestionamiento estético a un compromiso ético que se concibe como rotunda rebelión política y social. Tras este libro, la obra de Maillard se ha construido fundamentalmente en los diarios.

Maillard aceptó siempre la responsabilidad, detectó que el problema no era un discurso u otro, sino nuestra conversión en dogma, nuestra incapacidad para elaborar nuevos discursos, nuestro rechazo a insertarnos en el afuera, y por ello inició, desde el "Yo no soy inocente", para el aprendizaje de la mirada estética, un viaje por la conciencia, una indagación en los procesos mentales con el fin de poder desautomatizarlos y constituirse en ese espacio vacío desde donde erigir los discursos

necesarios, desde donde poder situarse ante el otro. La teoría del conocimiento tiene entonces que ver con su sentido de la responsabilidad, su convencimiento de que los culpables no son los otros, de que el mundo no es cuestión de los otros, sino de nuestra incapacidad para detener el mecanismo y erigir nuestros propios discursos. Su teoría del conocimiento manifiesta igualmente su absoluta atención al presente, al aquí, ya que nuestra autora despliega una minuciosa observación de la conciencia, de los movimientos de la conciencia, el estar siendo de la mente que es también cuerpo.

La teoría del conocimiento de Maillard, su indagación en la conciencia, no hemos de comprenderla como un plegamiento al interior, ya que su concepción de la mente es la del lenguaje o la del cuerpo, esto es, la de un vacío que sustenta todos los cambios, una mente en continuo movimiento, en devenir –del mismo modo que la regeneración celular del cuerpo, que la circulación de la sangre, que el aire entrando y saliendo en nuestros pulmones. De este modo Maillard elabora a partir de las palabras gramaticales, que no significan de manera absoluta sino en función de su posicionamiento, de sus contextos, una cartografía de la conciencia caracterizada precisamente por la imposibilidad de seguir siempre el mismo camino. También los otros conceptos de la teoría del conocimiento de Maillard van a expresar una construcción movедiza, diversa, así los husos y los hilos, la araña. Especialmente relevante es el concepto de la araña, referido a la mente, la controladora de todos esos movimientos, pero que acaba formando parte del mismo devenir, de la propia variación, cuando la araña acaba siendo un hilo más del tejido, una estancia más. En su cartografía de la conciencia, su transcurrir por las habitaciones, por los husos, asistimos a un proceso de despojamiento, de reducción, para intentar llegar al punto cero de la conciencia –y que es igualmente un proceso de despojamiento del lenguaje debido a su concepción de la mente como texto. Sin embargo, el resultado no es el "gozo" (Maillard, 2006: 93), esto es, no la anulación entre el sujeto y el objeto, sino el límite del observador que es el límite del propio cuerpo, la herida desde donde se va a abrir la ética de la diferencia, la alteridad irreductible, el afuera, no como lugar de disolución del sujeto y del objeto, sino como el encuentro entre objetos, entre cuerpos, entre bordes, y es entonces el inicio del diálogo, el inicio de la escucha.

En su observación minuciosa, en su recorrido por el lenguaje que es el recorrido por la mente, Maillard se encuentra con un borde que no puede traspasar, y ese borde es el del propio cuerpo, el del observador que no se puede observar a sí mismo, el ojo que no puede mirarse como ojo. Sin embargo, va a ser esa imposibilidad lo que constituya la

alteridad irreductible, cuando la araña se constata como un hilo más de la conciencia, cuando el observador no puede observarse a sí mismo, el reconocimiento de lo inapresable de nuestro propio cuerpo, el instante que no puede ser captado. Las conclusiones de la teoría del conocimiento de Maillard las podemos equiparar a las de su análisis sobre el dolor que examina tanto en sus cuadernos de la conciencia como en sus ensayos. El dolor es lo que todos compartimos, lo que cada uno puede experimentar, pero jamás podemos dolernos por el otro ni el otro por nosotros, y esta diferencia es lo que nos une, esta incapacidad de semejanza es lo que constituye el reconocimiento del otro en su particularidad, en su irreductibilidad. De este modo, cuando aceptamos la incapacidad de dolernos por el otro, cuando acepto el dolor del otro sin concesiones, es cuando se constituye la ética de la diferencia. Mi reconocimiento del otro no se basa en lo que nos une, sino en lo que nos desune, en nuestro ser cuerpo irreductible, en nuestro dolor, en nuestra muerte. De igual modo en *Matar a Platón* habíamos presenciado un cuestionamiento del discurso, de la representación, de la ficción, constatando que todo es lenguaje; pero en ese movimiento llegaba un momento en el que Maillard no podía seguir desmoronando, algo que no era lenguaje, y es la herida, el cuerpo, la fragilidad del cuerpo, el dolor que nadie puede sentir por nosotros, resultado de su mirada estética, de su movimiento de observación, su hermenéutica minuciosa, su descomposición, su desnudez, hasta llegar a lo que no es construcción. Esta experiencia del dolor, de la herida, de la muerte, es la alteridad irreductible, similar a la paradoja del observador, porque no es sólo que no puedo dolerme por el otro, tampoco puedo volver a sentir el dolor que un día determinado experimenté. Pero precisamente este fracaso, esta imposibilidad, va a ser comunidad. Desactiva así Maillard la ética de la semejanza en la que se ha erigido Occidente, el otro como espejo del yo, y propone en su lugar una empatía basada en la diferencia, como hemos desarrollado en nuestro trabajo, una empatía que es la literatura.

Bélgica es el cuaderno que narra el fracaso de Maillard, el límite de su teoría del conocimiento, el borde del propio cuerpo, pero este fracaso va a abrirse en la vivencia de la comunidad, del encuentro, unas palabras escritas en un muro, reivindicación de la literatura como el discurso que efectúa la ética de la diferencia. Las palabras escritas en un muro es una instalación que Maillard realiza en Bélgica y que nos cuenta al final del cuaderno del mismo nombre. Se trata de la inscripción de sus poemas en los muros del cementerio de Ixelles. Los poemas son grabados en diversas lenguas, también en lengua de signos:

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

No era, pues, tan sólo ese muro, eran todos los muros aquel sobre el que escribía (Maillard, 2011a: 309).

La instalación adquiere un significado fundamental en el término de su viaje. Los muros, símbolo recurrente en su obra, representan esos límites que ella ha intentado disolver, que ha ido sobrevolando en su teoría del conocimiento hasta llegar al último muro que es el cuerpo y ante el que no ha podido más que detenerse, dando entonces lugar al encuentro. Su recorrido por los mecanismos de la conciencia, más concretamente la indagación por la memoria que traza *Bélgica*, desemboca en unas palabras que no son sólo suyas sino de todos, porque la imposibilidad de saltar por encima de sí ha abierto la vivencia universal de esa misma imposibilidad, el instante de estar siendo. Para ello Maillard había realizado previamente el despojamiento, puesta en práctica de su teoría, una cartografía mental, una vigilancia del lenguaje que en su movimiento iba vaciándose para ser "aquí", el acontecimiento. Al final lo que captó era la imposibilidad, lo último de la palabra, lo único de la palabra, del lenguaje, y sin embargo eso era justamente el acontecimiento, la herida que nos precede. Y en este muro, sobre este muro, Maillard ha escrito, su escritura se hace escritura de los muros como reconocimiento del otro que empieza en el propio cuerpo, esa extrañeza sin la cual no habría diálogo: la literatura

Hemos considerado en nuestro trabajo que nuestra autora no sólo no rechaza la literatura, sino que la constituye como consecuencia del límite de su teoría del conocimiento y la efectuación de su ética de la diferencia. De este modo sus declaraciones contrarias a la literatura se debe únicamente a aquella literatura que ella estima se aproxima a la metafísica, convertida en tradición y realizada a través de conceptos. En cambio Maillard se sitúa en las palabras concretas, en el presente y el cuerpo frágil, y esto estimamos es la literatura: las palabras potenciales, el espacio en blanco, el diálogo inconcluso dirigido a un otro sin otro pero precisamente por ello,

porque sin otro, el único otro posible, la alteridad irreductible. Hemos expresado estas ideas en nuestro trabajo, examinándolas tanto en la teoría como en la práctica de Maillard y comparándolas con otros filósofos y autores como Cixous, Derrida, Blanchot, Duras, Lispector, Bachmann o Celan, pero sobre todo con un pensador fundamental para Maillard, Abhinavagupta, quien en su pensamiento estético consideró la literatura como resonancia, universalización, vibración, empatía. En su tratado sobre las emociones que experimenta el espectador durante la representación artística, Abhinavagupta señaló que hay unas huellas en la memoria que todos compartimos y que al ser activadas producen la emoción estética, la vivencia universal. Sin embargo para ello es preciso que poseamos un corazón cristalino (Abhinavagupta, 1999: 144), esto es, que nos hayamos despojado de la identidad, del yo, entendiendo como tal el ser, la inmovilidad, ya que sin ello no se produciría la vibración de nuestra memoria en la memoria universal. Para nosotros, tal y como lo hemos desarrollado y rastreado en nuestra autora, esa huella común sería la herida, el cuerpo, la fragilidad, la piel expuesta para el otro, para el contacto, para el dolor, y una piel que también es límite, separación. Maillard llega a esta vivencia universal cuando su corazón es cristalino, esto es, cuando ha reducido los pasos, cuando se ha expuesto sobre el mundo, cuando se ha convertido en Cual, el sujeto como muro, el sujeto como cuerpo, el sujeto como otro. La extrema exposición del yo es finalmente su impersonalidad para el encuentro, para la resonancia, y aquí comienza el diálogo, la literatura, palabras entre terceros, nunca entre varios yo ni siquiera entre un yo y un tú, sino sólo entre ella y ella.

La alteridad irreductible, la ética de la diferencia, consiste en el reconocimiento del otro no como igual o reflejo del yo, sino como lo que nunca tendremos en común, como el no saber que en su límite nos vincula, la compasión. Una carencia que sería expresada por la palabra poética, aquellas palabras gramaticales que en su vacío darían cuenta del límite, testimonio del muro, del instante, como recoge el fragmento del *Rāmāyana* en el que se relata el nacimiento de la poesía, ese fragmento de la gran epopeya india que Maillard cita y analiza en su obra y que podemos ver en relación a su poesía que diga el hambre (Maillard, 2014b: 109). El fragmento del *Rāmāyana* es la expresión del encuentro entre otros, la irreductibilidad del dolor, de la muerte, ante la cual sólo podemos expresar nuestro límite, nuestra diferencia, nuestra incapacidad, esto es, ante la cual sólo podemos ser cuerpo, testigo, pronunciando la palabra gramatical o primordial que expresa la diferencia que todos compartimos. La literatura no sería la atemporalidad, de modo que se equivocaron los que buscaron en ella una inmortalidad,

sino que atendería precisamente al brevemente de cada cuerpo, y en ello nos reconoceríamos. La poesía necesaria, la poesía que no es violencia del otro sino su reconocimiento, situándonos ante el otro, la literatura posible hoy, después de la crisis del sujeto, en el imperativo ético del otro, es la poesía de la muerte. La muerte tiene una presencia recurrente en Maillard, tanto en sus ensayos como en sus poemarios y cuadernos, y una muerte que no es concepto sino la muerte concreta, la extrañeza de una ausencia física y el propio desgaste, cuando habla la anciana. En su artículo "La indignación", ante la crisis económica que actualmente atravesamos que es una crisis social, en su análisis de los movimientos ciudadanos surgidos y la insuficiencia que encontraba en ellos por comprenderlos reproductores de la ética de la semejanza, Maillard propone una comunidad basada en la muerte, en el *memento mori*, y ésta comunidad es la comunidad de la diferencia (Maillard, 2013b: 38-50). Nuestra conclusión es que dicha comunidad Maillard no sólo la expresa en sus ensayos, sino que sobre todo la realiza en la literatura, situada a oír el límite, en el extrañamiento de Cual.

En los últimos años la obra de Maillard parece haber virado a temas relacionados con la crítica política, social y cultural así como la explicitación de un compromiso anticapitalista, ecologista y animalista. Desde su libro de ensayos *Contra el arte y otras imposturas* (2009) al conjuro-manifiesto en defensa de los animales *La tierra prometida* (2009), los artículos "La indignación" (2013) y "¿Es posible un mundo sin violencia?" (2013) o un poemario con un contenido político tan evidente como *La herida en la lengua* (2015). Sin embargo, no pensamos que sea completamente una novedad ni un giro radical en la obra de Maillard. En estos textos encontramos problemáticas que hemos identificado en nuestro trabajo desde sus primeros ensayos, siendo ya muy evidentes en libros como *La razón estética* (1998) o *Matar a Platón* (2004). En concreto éste último finaliza con ese grito que es "Escribir", primer esbozo de su ética de la diferencia para la transformación política y social. Se trata además de esa atención por el presente histórico que señalamos. Por tanto no es novedad, aunque sí consideramos que en estos últimos años adquiere una nueva insistencia que es resultado de su teoría del conocimiento, de ese límite al que finalmente llega y abre, la conclusión de la poesía que diga el hambre. Tras el "Yo no soy inocente" de *Matar a Platón*, su responsabilidad, se produjo la imprescindible indagación por la mente, el vaciamiento, el corazón cristalino, retornando tras ello nuevamente al "Yo no soy inocente", al "Escribir", y ya superada la náusea, constituida tercera persona, Cual, pudo iniciar entonces la comunidad, pudo volver al lenguaje y efectuar en él la ética de la diferencia.

En sus ensayos hemos visto que Maillard denuncia el capitalismo postindustrial y la globalización, concentrándose en lo relativo al aspecto cultural, criticando el arte degradado y descontextualizado, infinitamente reproducido e inmediatamente desechado, convertido en producto de consumo, en *kitsch*. Tras el arte metafísico la postmodernidad nos ha traído el *kitsch*, muy lejos de los símbolos activos que propugna nuestra autora, de su concepción de una palabra como encuentro con el otro, como inserción en el aquí, como diálogo. Pero Maillard no va a condenar al espectador pues la mirada forma parte de nuestro ser-cuerpo, ese ineludible, por lo que va a postular por un aprendizaje de la mirada y no su condena, por una conciencia hermenéutica que nos permita insertarnos en lo que vemos y constituir espacio común, situándonos como cuerpo entre cuerpos. Este aprendizaje de la mirada, esta educación hermenéutica, no sólo cuando leemos un texto sino ante el texto del mundo, es lo que Maillard lleva a cabo en sus diarios, y lo podemos sin duda vincular a su misma teoría del conocimiento, donde esta mirada se aplica a su conciencia. La idea finalmente sería la formación no del espectador sino del testigo, que no pretende la igualdad con lo que mira, sino el cuidado y expresión de su diferencia, respeto por el instante único e inapresable del otro al que sólo puedo responder habitando en mi instante, siendo en el aquí de mi cuerpo, y esto es la poesía de la muerte, la poesía que diga el hambre, el balbuceo, donde somos testigo, donde somos otro ante el otro.

Concluimos por tanto nuestro trabajo con la obtención de ese sujeto de la alteridad y su lenguaje, la palabra posible hoy, el decir ético que no violenta al otro y que es un decir para la muerte, desde la muerte, en el muro. Hemos encontrado que efectivamente la obra de Maillard ha construido una propuesta estética de la ética que ha formulado tanto teóricamente en sus ensayos como ha llevado a cabo en sus escritos –y con su coherencia y lucidez, con su responsabilidad, como parte misma de su ética. De igual modo hemos considerado que esta estética-ética se vincula a la hermenéutica en tanto que precisa de una capacidad interpretativa, analítica del mundo, regida siempre por los valores que asociamos a una hermenéutica constructiva: la escucha, la autenticidad, el diálogo, la posibilidad de comunicación, la atención y preocupación por la honestidad, por no mentir, por explicitar el propio lugar. Porque aunque Maillard se ha acercado a los presupuestos deconstructivistas practicando una crítica lingüística minuciosa, también hemos observado que ésta no le llevaba a un nihilismo, sino más bien hacia un compromiso con el lenguaje, hacia un pacto social del que seamos partícipes. Expresaba Maillard en sus cuadernos el vacío, el límite, pero este límite es comunidad, este límite

no nos lleva al silencio sino al lenguaje, para dar constancia de la debilidad, de la fragilidad, y no a pesar de "brevemente" sino justo porque *brevemente*. Y hemos visto que esto no sólo no es contrario a la literatura, sino que es la literatura, desde Valmīkī a Santōka, desde Hadewijch a Lispector, Michaux o Celan hasta finalmente la propia Maillard: el diálogo inconcluso, dando espacio para el otro, el dios desconocido del panteón griego (Maillard, 2015d: 98).

Entonces, ahora, como la última de las conclusiones, me voy a permitir hablar en primera persona, explicitar el cuerpo de la enunciación. Hace unos meses –esto es, en octubre de 2015– tuve la oportunidad de reunirme personalmente con Maillard, que atendió con paciencia a todas las preguntas que le realizaba. Recuerdo que al final de la entrevista le confesé mis dudas sobre el trabajo realizado. La pregunta sobre cómo hablar se había extendido a mi propio trabajo. Yo le expresaba el deseo de no añadir más palabra inútil a la gran montaña de palabras inútiles, a la gran saturación discursiva de nuestro tiempo. Es tan tentador irse sin dejar rastro. Ella entendía. Pero recuerdo que me dijo: "hay que decir". Mientras estamos *aquí* hay que decir. Y esto no se justifica por nada más que por un cuerpo que sobre-vive, por una vida expuesta, frente a los otros. No se trata de decir algo importante. Hemos descubierto que nada es importante. Que "lo que importa" es nada. Sino sencillamente dar testimonio de un tránsito, del límite del cuerpo que en su límite expresa todos los límites, hace gesto al otro, hace lugar al otro. Y para ello es necesario el aprendizaje de la humildad dando el rostro al otro, dejándose mirar por el otro. La literatura no es para los elegidos sino para los humildes. Ésta es la conclusión a la que finalmente me ha llevado mi trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Chantal Maillard

- (1982). *Azul en Re Menor*. Málaga: Ediciones La Farola.
- (1986) "Introducción" en Salomon Ibn Gabirol, *La kábala de Kéter-Malkut: la corona-el reino*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- y AGUADO, J. (1988). *Semillas para un cuerpo*. Soria: Ediciones de la Diputación Provincial de Soria.
- (1990) *El monte Lu en lluvia y Niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- (1992). *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- (1993). *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos.
- (1998). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- (1999a) "La ciencia como ficción o Sócrates ejercitándose en la música". En Maillard, C.; Asensi, M.; Guisán, E.; Campillo, A. *Actas de las V y VI Jornadas de Pensamiento Actual. Los lenguajes de la filosofía*. Sevilla: Junta de Andalucía Consejería de Educación y Ciencia.
- y PUJOL, Ó. (1999b). *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Madrid: Etnos.
- (2000a). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- (2000b). "Prólogo" en Michaux, H. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

- (ed.) (2001a). *El árbol de la vida: la naturaleza en el arte y las tradiciones de la india*. Barcelona: Kairós.
- (2001b). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.
- (2001c). *Conjuros*. Madrid: Huerga & Fierro Editors.
- (2002a). *Lógica borrosa*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- (2002b). "Prólogo" en Puelles Romero, L. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Universidad de Málaga.
- (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- (2005a). *Poemas a mi muerte*. Madrid: Ediciones La Palma.
- (2005b). *Diarios indios*. Valencia: Pre-textos.
- (2006). *Husos*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets.
- (2008a). *En la traza, pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- (2008b). "Redadas interiores. Lectura de los Meidosems" en Michaux, H. *Retrato de los meidosems* (pp. 177-206). Valencia: Pre-textos
- (2009a). *Adiós a la India*. Málaga: CEDMA.
- (2009b). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- (2009c). *Cual*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27 Diputación de Málaga.
- (2009d). *Hainuwelle y otros poemas*. Barcelona: Tusquets.
- (2009e). *La tierra prometida*. Barcelona: Milrazones.
- (2009f). "Prólogo" en Danielou, A. *Dioses y mitos de la India*. Girona: Atalanta.
- (2011a). *Bélgica*. Valencia: Pre-textos.
- (2011b). *Poemas Temprano*. Online: Musa a las 9.

- (2011c). *Polvo de avispas seguido de De no ser por el ave aplastada en el asfalto*. Málaga: Árbol de Poe.
- (2012). *Balbucesos*. Málaga: Árbol de Poe.
- (2013a). “¿Es posible un mundo sin violencia?”. En Pérez Herranz M.F. (Ed.). *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*. México: Plaza y Valdés, 2013.
- (2013b). “La indignación”. En Duque, F.; Cadahia, L. *Indignación y rebeldía*. Madrid: Abada editores (p. 38-50).
- (2014a). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto.
- (2014b). *India*. Valencia: Pre-textos.
- (2015a). “El sexto día”. En Revista *L'estació*. Edición digital: <http://lestacio.cat/no-1-tardor-2015/?lang=es>
- (2015b). *En un principio era el hambre. Antología esencial*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2015c). *La herida en la lengua*. Barcelona: Tusquets.
- (2015d). *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Bibliografía sobre Chantal Maillard

- AGUIRRE DE CÁRCER, N. (2012). *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. Dirigida por Tomás Albaladejo Mayordomo y Ángel García Galiano. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras
- (2013). “Chantal Maillard y la India”. *Papeles de la India*. Consejo Indio de Relaciones Culturales. Nueva Delhi: 2013, Volumen 42, N°2, p. 1-35.

- (2015). “Málaga-Benarés-Bélgica: las principales etapas de la obra de Chantal Maillard”, en Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2015, N 23, pp. 183-205.
- BARRETO, D. (2013). “Insuficiencias líricas: Chantal Maillard y las formas prosaicas de lo cotidiano”. En *Hispanófila. Literatura – Ensayos*. N° 169, pp. 93-112.
- CASADO, M. (2004). "La conducta de escribir. Una lectura de Chantal Maillard" en *Revista Ínsula* N° 695, noviembre 04, Madrid.
- FERNÁNDEZ CASTILLO, J.L. (2009). "Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, N° 42, pp.
- GARCÍA, C. (2012) “Hilos”. En García, Concha. *Asomos de luz*. Madrid: Amargord.
- GÓMEZ GARCÍA, S. (2012). "Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor" en *Themata. Revista sobre Filosofía*. Sevilla: N°45, abril 2012, pp. 169-190.
- HIDALGO RODRÍGUEZ, A. (2014a). “El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico”, en *Revista Argus-a. Arte & Humanidades*. California: Vol. III, N° 11, pp. 1-28.
- (2014b). “Chantal Maillard y la poética de la alteridad: un compromiso estético, ético y vital”, en Fernández, T. (eds). *Otherness in Hispanic Culture* (pp. 364-384). Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- (2015a) “Chantal Maillard y la poética del animal”, en *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*. Universidad de Granada: N° 10, pp. 144-166.
- (2015b) “El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo”, en *Letral. Revista electrónica de estudios trasatlánticos de literatura*. Universidad de Granada, N° 15, pp. 62-75.

— (2015c). "La alteridad irreductible. El encuentro con el animal en la obra de Chantal Maillard", en Ballesteros, R., Bora, Z.M. y Estévez F. (eds). *De ecocrítica y "animalia"* (pp. 84-103). Valladolid: Universitas Castellae y Asociación Iberoamericana de Literatura y Ecocrítica.

LULKIN, S.A. (2007). *O riso nas brechas do siso*. Dirigida por Carlos Skliar. Tesis doctoral inédita. Porto Alegre, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação.

MAQUEDA, E. (2009a) "Poética y estética en *Matar a Platón*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Revista digital cuatrimestral. N° 43, Noviembre de 2009, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/mataplat.html>

— (2009b). "Chantal Maillard: Contra el arte y otras imposturas", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Revista digital cuatrimestral. N° 43, Noviembre de 2009, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/contarte.html>

— (2013). "Apuntes sobre la obra de Chantal Maillard", en *El Toro Celeste. Revista de Divulgación Literaria*. Málaga: N° 1, enero 2013, pp. 13-15

MARTÍNEZ, Y. (2011). "Un espíritu, múltiples lenguajes. Reseña sobre el libro *Hainuwele y otros poemas* de Chantal Maillard (Tusquets)", en Blog literario de Tendencias 21, http://www.tendencias21.net/literaria/Un-espiritu-multiples-lenguajes_a145.html

MORA, V.L. (2007). "Tejidos de Chantal Maillard". *Diario de lecturas*. Web. <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2007/07/tejidos-de-chantal-maillard.html>

- NIETO, L. (2011a). "Correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski" en *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, Nº 2, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista>.
- (2011b). "La memoria sonora", en *Las nubes. Filosofía. Literatura. Arte*, Universidad de Barcelona, http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/maillard.html.
- (2012a). "-Entredecirse-. El pensamiento oriental en *Husos* de Chantal Maillard" en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (ed.), *La Tinta en la clesidra* (pp. 391-400). Barcelona: PPU.
- (2012b). "Balbucear es hablar márgenes (una perspectiva derridiana para la escritura de Chantal Maillard)", en www.caleidoscopio.net.
- (2013). "Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard", En *Contrastes. Revista internacional de filosofía*. Málaga: 2013, vol. XVIII, pp. 373-396.
- (2014). "Decir dos veces. El desdoblamiento y la repetición en la escritura de Chantal Maillard y la filmografía de Apichatpong Weerasethakul", en Pardo, P.J.; Sánchez Zapatero, J. (eds.). *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (p. 265-273). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2015a) "Metáfora, repetición y musicalidad. María Zambrano y Chantal Maillard", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2015 Vol 33, Núm. Especial, pp. 179-193.
- (2015b). *En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard*. Dirigida por Virginia Trueba Mira. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, Facultad de Filología.
- RAMÓN, E. (2009). "Tejer el grito: Una teoría del conocimiento", en *Revista Minerva*. Nº10, Madrid, pp. 53-55.

- ROMANO, M. (2007). "Ensayo sobre el fragmento: cuatro inéditos de Chantal Maillard», en *Revista Adarve*, N° 2. <http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/>
- SABADELL NIETO, J. (2011). "Otras lógicas vendrán distintas a esta... Pensando metafóricamente con Chantal Maillard", en *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*. Icaria. Barcelona
- TORT, A. (2012). "Puentes entre Oriente y Occidente en la obra de Chantal Maillard" en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (ed.), *La Tinta en la clepsidra* (pp. 379-390). Barcelona: PPU.
- (2014). *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. Dirigida por Laura Borràs y Meri Torras. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2015). "¿Quién habla si se habla? La escritura polifónica de Chantal Maillard", en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2015, N° 24, pp. 200-210.
- TRUEBA, V. (2007a). "El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard" en Marta Segarra (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Icaria. Barcelona.
- (2007b). "Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michel Haneke", en *La nueva literatura hispánica*. Valladolid: Universidad Castellae, N° 11, pp. 121-141.
- (2009a). "De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander: Imprenta cervantina, N° 85, 2009a, pp. 385-406.
- (2009b). "Volver a las palabras (Sobre Hilos de Chantal Maillard)", en *Revista Salina*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2009b, N° 23, pp. 191-200.

— (2015). Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. En Maillard, C. *En un principio era el hambre. Antología esencial* (pp. 9-25). México, D.F.: Fondo de Cultura económica.

Otra bibliografía citada

ABHINAVAGUPTA (1999). “Abhinavabhāratī”, en Maillard, C. & Pujol Ò (ed.). *Rasa. El placer estético en la tradición india* (pp. 127-175). Madrid: Etnos.

AGUADO, J. (2008). *Mendigo [Antología 1985-2007]*. Sevilla: Renacimiento.

ADORNO, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, II*. Madrid: Akal.

— y HORKHEIMER, M. (2005). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

ARISTÓTELES (2012). *Metafísica*. Madrid: Gredos.

ARNAU, J. (2005). *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

— (2007). *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós.

— (2008). *Arte de probar. Ironía y lógica en India antigua*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

— (2012). *Cosmologías de India. Védica, Sāṃkhya y budista*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

ARTAUD, A. (1984). *México y Viaje al País de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1997) *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

— (2002). *El pesa-nervios*. Madrid: Visor.

ASENSI, M. (1996). *Filosofía y literatura*. Madrid: Síntesis.

- (1998a). *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen I. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (1998b). *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen II. Valencia: Tiranch lo Blanch.
- (2006). *Los años salvajes de la teoría: Philippe Sollers, Tel Quel y los orígenes del Post-estructuralismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BACHMANN, I. (1999). *Últimos poemas*. Madrid: Hiperión.
- (2003). *No sé de ningún lugar mejor*. Madrid: Hiperión.
- (2012). *Literatura como utopía (selección de escritos críticos)*. Valencia: Pre-textos.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BARON SUPERVIELLE, S. (1998). *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- (1989). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- (2012). *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- BASHO, M. (2005). *Sendas de Oku*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLES, G. (1981). *El culpable*. Madrid: Taurus.
- (1998). *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- (2001). *Lo imposible*. Madrid: Arena Libros.
- BAUDELAIRE (1991). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- BECKETT, S. (1973). *Molloy*. Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen.

- (2006a). *El innombrable*. Madrid: Alianza.
 - (2006b). *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets.
 - (2007). *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión.
 - (2009). *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*. Madrid: Arena.
 - (2012). *Malone muere*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- BENVENISTE, É. (1997). *Problemas de lingüística general I*. Madrid: Siglo XXI.
- (1999). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- BERNABÉ, A. (2010). *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza.
- BLANCHOT, M. (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *La espera. El olvido*. Madrid: Arena Libros.
 - (1999). *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid: Tecnos.
 - (2001). *El último hombre*. Madrid: Arena Libros.
 - (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
 - (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
 - (2009). *Aquel que no me acompañaba*. Madrid: Arena Libros.
- BOBES, C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BONET, J.M. (2006). “Mapa del país de Henri Michaux”. En Michaux, H. *Icebergs*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- BORGES, J.L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORRA, A. (2015). *Poesía en exilio: en los límites de la comunicación*. Dirigida por Antonio Méndez y Nuria Girona. Tesis doctoral inédita. Universitat de València, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación.

- BOURGEOIS, L. (2002). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.
- BROCH, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- BROOK, P. (2012). *El espacio vacío*. Madrid: Península.
- BUBER, M. (1969). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueve Visión.
- CALINESCU, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- CAGE, J. (2012). *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.
- CELAN, P. (2007). *Obras completas*. Madrid: Trotta
- CERVANTES, M. (1974). *Don Quijote de la Mancha*. León: Everest.
- CHUAN-TZU (2005). *Obra completa*. Palma de Mallorca: Edicions Cort.
- CIXOUS, H (1990). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- (2000). *El amor del lobo y otros remordimientos*. Madrid: Arena Libros.
- (2001). *Los ensueños de la mujer salvaje*. Madrid: Cuadernos Inacabados.
- (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso.
- (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2010a). *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*. Barcelona: Icaria.
- (2010b). *Poetas en pintura. Escritos sobre arte: de Rembrandt a Nancy Spero*. Barcelona: Ellago Ediciones.
- CLAIR, J. (2007). *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena Libros.
- CONFUCIO (2011). *Analectas*. Madrid: Edaf.
- CUESTA ABAD, J.M. (2001). *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Mínima Trotta.
- DANIÉLOU, A. (2009). *Dioses y mitos de la india*. Girona: Atalanta.

- DEBORD, G. (2004). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- con GUATTARI, F. (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. Méjico: Ediciones Era.
- con GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- (1996a). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama
- (1996b). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- con GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu.
- (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- (2009). “La inmanencia: una vida...”. En Giorgio, G. y Rodríguez F. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp.37-44). Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, J. (1979). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1989a). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthopos.
- (1989b). “¿Qué es poesía?” En *Er. Revista de Filosofía*, N° 9, pp. 165-192.
- (1993). *Salvo el nombre*. Madrid: Amorrortu Editores.
- (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial.
- (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2007a). *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid: Arena Libros
- (2007b). *La diseminación*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (2008). *El animal que luego estoy si(gu)iendo*. Madrid: Trotta.
- (2014). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- DICKINSON, E. (2010). *Crónica de plata (Poemas escogidos)*. Madrid: Hiperión.

- DREYMÜLLER, C. (1999). “Desencanto y esperanza. Los últimos poemas de Ingeborg Bachmann”. En Bachmann, I. *Últimos poemas* (pp.11-24). Madrid: Hiperión.
- DURAS, M. (2010). *El hombre sentado en el pasillo. El mal de la muerte*. Barcelona: Tusquets.
- ECO, U. (1966). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- ELIADE, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- ETTE, O. (2008). *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1999). *Arte povera*. Madrid: Nerea.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FOUCAULT, M (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Madrid: Alianza.
- (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2009). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GÓMEZ BLESA, M. (2011). “Introducción” en Zambrano, M. *Claros del bosque* (pp. 11-99). Madrid: Cátedra.
- GROTOWSKI, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- GUATTARI, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- GUILLÉN, J. (2008). *Aire nuestro. Cántico. Clamor*. Barcelona: Tusquets.
- HADEWIJCH (1999). *El lenguaje del deseo*. Madrid: Mínima Trotta.

- HEIDEGGER, M. (1987). *De camino al habla*. Madrid: Odós,
- (1989). *Serenidad*. Madrid: Odós.
- (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HOFMANNSTHAL, H. (2012). *Carta a Lord Chandos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- HUI-NENG (1999). *Sūtra del estrado*. Barcelona: Kairós.
- ILÁRRAZ, F. G; PUJOL, Ò. (ed.) (2003). *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upanisáds*. Barcelona: Trotta.
- IRIGARAY, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- IZUTSU, T. (2009). *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta.
- JANKÉLÉVITCH, V. (2012). *La ironía*. México: Me cayó el Veinte.
- KEATS, J. (1986). *Poesía completa. Tomo II*. Barcelona: Ediciones 29.
- KANTOR, T. (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos. 1944-1986*. Barcelona: Alba Editorial.
- KAPROW, A. (2013). *Ensayo sin título y otros happenings*. Estado de Méjico: Universidad Autónoma de Baja California.
- KRISTEVA, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes.
- LAO TSÉ (2007). *Tao te ching*. Barcelona: RBA Editores.
- LÉVINAS, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- (2000). *Ética e infinito*. Madrid: La balsa de la medusa.
- LISPECTOR, C. (2004). *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela
- (2005). *La pasión según G.H.* Barcelona: Aleph Editores.
- (2006a). *La ciudad sitiada*. Madrid: Siruela.
- (2006b). *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela.

- (2008a). *Agua viva*. Madrid: Siruela.
- (2008b). *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela.
- LYOTARD, J-F. (1992). “Notas sobre sistema y ecología”. En Vattimo, G. *La secularización de la filosofía. Hermenéutica y postmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971). *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus.
- MICHAUX, H. (1976). *La vida en los pliegues*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- (1977). *Un bárbaro en Asia*. Barcelona: Tusquets.
- (2000a). *Escritos sobre pintura*. Valencia: Colección de arquitectos.
- (2000b). *Frente a los cerrojos, seguido de Puntos de referencia*. Valencia: Pre-textos.
- (2000c) *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*. Barcelona: Tusquets.
- (2006). *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2008). *Retrato de los meidosems*. Valencia: Pre-textos.
- (2009). *La noche se agita. Plume precedido por Lejano interior*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- (2011). *Desplazamientos. Desprendimientos*. Cuauhtémoc (Méjico): Fractal.
- MUJICA, H. (1998). *La palabra inicial. La mitología en la obra de Heidegger*. Valladolid: Trotta.
- NĀGĀRJUNA (2003). *Fundamentos de la Vía Media*. Madrid: Siruela.
- (2006). *Abandono de la discusión*. Madrid: Siruela.
- NANCY, J-L. (1996). "La existencia exiliada" en *Revista Archipiélago*, nº 26-27, Barcelona.

- (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2010). *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- NIETZSCHE, F. (2002). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- (2006). *Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Madrid: Tecnos.
- (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- OUAKNIN, M-A. (2006). *Elogio de la caricia*. Madrid: Trotta.
- (1999). *El libro quemado. Filosofía del Talmud*. Barcelona: Riopiedras.
- PATAÑJALI. (2006). *Luz sobre los Yoga Sūtras de Patañjali*. Barcelona: Kairós.
- PARDO, J.L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PASOLINI P.P; ROHMER, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- PAVESE, C. (1995). *Poesías completas*. Madrid: Visor.
- PAZ, O. (1979). *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ CHICO, D. (2011). “Los diarios secretos de Ludwig Wittgenstein. Una escritura perfeccionista” En Rodríguez Suárez, L. y Pérez Chico, D. (eds.). *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (pp.75-91). Zaragoza: Fernando el Católico.
- PLATÓN (2015). *Parménides*. Madrid: Alianza.
- QUIGNARD, P. (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros.
- RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2013). *Béla Tarr, el tiempo del después*. Cantabria: Shangrila Textos Apartes

- RANK, O. (2004). *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.
- RIECHMANN, J. (1990). *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión
- RILKE, R.M. (2007). *Poesía*. Castellón: Ellago Ediciones.
- RODARI, F. (21994). El “hombre de pluma”. En Michaux, H. *Obras escogidas 1927/1984* (pp. 16-25). Valencia: IVAM Centre Julio González.
- RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- ROSSONI, I. (2002). *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector (Uma literatura de vida e como vida)*. São Paulo: UNESP.
- SÁ, O. (2004). *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume.
- SÁEZ RUEDA, L. (2001). *Movimientos filosóficos actuales*. Madrid: Trotta.
- SARTRE, J-P. (2011). *La náusea*. Madrid: Alianza.
- SERRES, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SHIVA, V. (2001). “El mundo en el límite”, en Giddens, A. y Uttens, W. (ed.). *En el límite: la vida en el capitalismo global* (pp.). Barcelona: Tusquets.
- SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SPINOZA, B. (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
- STEIN, G. (2014). *Botones blandos*. Madrid: Abada.
- STEINER, G. (1973). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Seix Barral.
- STERNE, L. (2014). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Cátedra.
- SUCASAS, A. (2001). *El rostro y el texto. La unidad de ética y hermenéutica*. Barcelona: Anthropos.
- SCHWARZENBACH, A. (2003). *Muerte en Persia*. Barcelona: Minúscula.
- TANEDA, S. (2002) *La poesía zen de Santôka*. Málaga: CEDMA, 2002.

- (2006). *El monje desnudo. Cien haikus*. Madrid: Miraguano.
- TARKOVSKI, A (2000). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.
- TORRAS, M. (2009). “Escribir: Pintar el tiempo en el espacio. Una lectura-diálogo con *Agua viva*, de Clarice Lispector”. *Études Romanes de Brno*. Nº 30, 2009 2, pp. 91-97.
- VATTIMO, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- y ROVATTI, P.A. (1998a). “Advertencia preliminar”, en Rovatti, P. A.; Vattimo, G. (eds). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- (1998). “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”. En Rovatti, P. A.; Vattimo, G. (eds). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- (2006). *Introducción a Martin Heidegger*. Madrid: Gedisa.
- VEGA, A. (2002). *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Trotta.
- WAHNÓN, S. (1995). *Lenguaje y literatura*. Barcelona: Octaedro.
- (1999). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Universidad de Granada: Granada.
- (2014). *En fuga irrevocable. Un ensayo de crítica de la cultura*. Granada: Mirto Academia.
- WEIL, S. (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- (2000). *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid: Trotta.
- WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- (2010). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2012). “Conferencia sobre ética”. En Gómez, Carlos (ed). *Doce textos fundamentales de la ética del Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- WOOLF, V. (1983). *Tres guineas*. Barcelona: Lumen.
- (2013). *El lector común*. Barcelona: Lumen.

- ZAMBRANO, M. (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.
- (1989). *Delirio y destino*. Madrid: Mondadori.
- (1998). *Dos fragmentos sobre el amor. De la aurora*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *La razón en la sombra*. Antología crítica. Madrid: Siruela.
- (2007). *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.
- ZIMMER, H. (1995). *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: Siruela.
- ŽIŽEK, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Editorial Sexto Piso.