



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN LETRAS

EL CUERPO ESCRIBE: LA POÉTICA DE CHANTAL MAILLARD

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

INGRID SOLANA VÁSQUEZ

TUTORA

DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

DR. JUAN CORONADO LÓPEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

DRA. TATIANA AGUILAR ÁLVAREZ-BAY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS-UNAM

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA Mayo 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El cuerpo es una colección de espíritus.

Jean-Luc Nancy

*Un logos que hay que repartir por las entrañas,
voz de las entrañas, luz de la sangre.*

Empédocles

ÍNDICE

1. Introducción..... 5

2. La escritura como cuerpo: el recorrido de la piel y las cicatrices..... 12

2.1 La pregunta por el cuerpo y los marcajes femeninos en la escritura..... 14

2.1.2 El dolor (d)escrito.....22

2.1.3 Todas las lenguas reunidas..... 35

2.1.3.2 Lengua y piel..... 36

2.1.3.3 Bélgica e India: gozos y distancias.....46

2.2 Caligrafía en el cuerpo: la escritura sublimada, los días críticos y la visión trágica..... 55

2.2.1 El germen de la visión trágica en *Poemas a mi muerte*..... 57

2.2.2 Cuerpo y escritura en los días críticos: el ciclo de la observación..... 62

2.2.3 La escritura sublimada..... 69

2.2.4 El sentido trágico de *Matar a Platón*..... 75

3. La escritura y sus andamios: el esqueleto del cuerpo..... 81

3.1 Género literario y escritura..... 84

3.1.1 La concepción de *poema* a la luz de la de *escritura*..... 90

3.1.1.1 La noción de *poema* en *Hilos* 98

3.1.1.1.2 Breves notas sobre *Cual*..... 105

3.1.2 El cuerpo de la “escritura íntima” y su confrontación con la autobiografía..... 106

3.1.2.1 La complejidad de la “escritura íntima” en *Diarios indios*.....112

3.1.3 La escritura ensayística.....	123
3.1.3.1 El discurso intelectual y el ensayo filosófico: <i>Contra el arte</i>	124
3.1.3.2 <i>Paratextos</i> : el discurso crítico maillardiano de los prólogos, prefacios e introducciones.....	127
4. La obra es cuerpo: el contexto de la escritura.....	131
4.1 El cuerpo y su relación con la experiencia estética.....	133
4.1.1 Las raíces del cuerpo propio: el pensamiento español y el de María Zambrano.....	134
4.1.1.2 Algunas notas sobre la “razón-poética” en Maillard referidas al cuerpo.....	140
4.1.1.3 La metáfora del corazón y sus resonancias tejidas con cosmovisiones hindúes.....	145
4.2 La experiencia estética y la disolución del Yo.....	150
5. Conclusiones.....	162
6. Bibliografía.....	166

1. Introducción

Este trabajo reflexiona en el concepto de *cuerpo* en la obra de la poeta belga-española Chantal Maillard nacida en 1951. Radicada en España desde la niñez, prácticamente ha escrito su obra en castellano aunque la sombra de la lengua francesa aparece en los textos. El tema del cuerpo invita a pensar en procesos de contemplación. La voz lírica evoca un cuerpo y describe cómo se relaciona consigo mismo y el entorno. Maillard ha vivido en Málaga con estancias en Barcelona; ha publicado en casas editoriales como Tusquets o Pre-textos. Es una autora considerada en el ámbito hispánico cuya producción literaria continúa en formación.¹ Su trabajo filosófico se ha desarrollado paralelamente a su producción poética.

Los libros seleccionados en esta tesis representan una trayectoria poética continuada, es decir, un tejido visible que interconecta las obras de forma solidaria, por eso es posible establecer ejes temáticos que las correlacionen. Escogí libros de creación literaria pero también algunos ensayos argumentativos, literarios y filosóficos: *La baba del caracol* (2014) y *Contra el arte* (2009), así como textos compilados en el volumen *India*. Los materiales del campo filosófico pueden proporcionar herramientas que clarifiquen determinados aspectos, de ahí que libros como *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética* (2009),

¹ Pre-textos, por ejemplo, recopiló varios libros en volúmenes temáticos. La compilación *India*, por ejemplo, publicada en 2014, contiene lo que, hasta dicho año, ha escrito Maillard sobre India. Los textos son modificados y corregidos por la autora por lo cual no es posible señalar ediciones finales. Trabajaré con las primeras ediciones de algunos textos que están indicados en la bibliografía.

tesis doctoral de Maillard sobre María Zambrano, convertida más tarde en libro, o *La razón estética* (2014), uno de los textos ensayísticos tempranos de la autora que ya no volvieron a editarse, puedan aparecer citados.

Para emprender el recorrido, reflexionaré en un *corpus* que escogí arbitrariamente, acuñando textos por sus rasgos estilísticos: *Filosofía en los días críticos* (2001), *Poemas a mi muerte* (2005, primer libro de Maillard publicado tardíamente), *Escribir* (2004), *Matar a Platón* (2004), *Hilos* (2007), *Cual* (compendiado en la edición seleccionada de *Hilos*, 2007), *Diarios indios* (2005), *Husos: notas al margen* (2006), *Bélgica* (2011). A esta lista se añaden los dos citados: *Contra el arte* y *La baba del caracol*. De la compilación *India* trabajaré con un ensayo de 2006 titulado “Rasa: el placer de la representación”.

Consideraré dos tipos textuales que pueden definirse de la siguiente manera: libros poéticos escritos en verso, entre ellos, *Poemas a mi muerte*, *Escribir*, *Matar a Platón*, *Cual* e *Hilos* y, cuadernos en prosa, escritos en fragmentos o en clave de “escritura íntima”; pueden ser diarios, bitácoras de viaje, notas dispersas e, incluso, piezas de ficción. Dentro de estos últimos, un tercer rubro, lo comprende un ensayo que tiene elementos de prosa poética: *La baba del caracol*. *Contra el arte* es un conjunto de ensayos de carácter argumentativo que se separa de la prosa poética dado su carácter, aunque los problemas que aborda tienen relación con ciertos modos discursivos.

La escritura de Maillard es compleja y puede considerarse híbrida. Las obras se trenzan. Los textos poéticos son la encarnación de los problemas reflexionados en

los ensayos y cuestionan asuntos referentes al yo. En la poesía se realiza el pensamiento.

Muchos escritores y filósofos del siglo XX consideran que el cuerpo es un espacio marginado de la racionalidad filosófica. Michel Serres, por ejemplo, repara en que, en el discurso filosófico dominante, existe un desplazamiento del concepto de cuerpo y un privilegio del *logos*. Si suponemos el abandono de los sentidos, del empirismo, de una manera singular de acercarse al mundo a través de las sensaciones y los afectos, las actividades intelectuales parecen desligarse del cuerpo, pues se concentran en el ejercicio del pensamiento, en las exigencias de la consciencia. Sin embargo, otras reflexiones de filósofos, pensadores y poetas apuestan por divergentes senderos de conocimiento.² La obra de Maillard se inscribe en esa otra reflexión; propone una mirada sobre sí misma que confronta al yo de la página con *otro* que lee; la escritura, como sucede en Serres, es espacio en el que se devela el cuerpo; por ello es posible recuperar el universo sensorial perdido, observarlo, comprenderlo y *traducirlo* en un lenguaje que escapa de las pretensiones abarcadoras de la ciencia.

Serres, en su libro *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, ilustra la pérdida de los sentidos y señala —al igual que la obra poética de Maillard— uno de sus principios: el conocimiento, que es el trayecto de un viaje y

² Desde el Romanticismo se concibió la poesía como un espacio que develaba los vínculos ocultos del hombre con su entorno, con ciertas potencias infernales como la locura o el sueño. La poesía era el ámbito en el que determinadas visiones cobraban *cuerpo*. Para indagar en estas reflexiones, el libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, es una referencia puntual.

no la llegada a una meta, es la forma de comprender y contactar con la *vida*, cuando el tiempo y el espacio, a través de la mirada, de la escucha, del olfato, del gusto, de la sensación, se vislumbran en la comprensión del *ser* que se asume parte de una respiración universal. El cuerpo no intenta dominar lo que descubre, se conforma con contemplar y escuchar degustando. La escritura es testigo de la comprensión y se manifiesta en signos lingüísticos para que la vida se exteriorice en su artificio. La poesía es la traducción de esa comprensión ontológica.

La escritura es cuerpo, espacio del conocer, en ella se recupera el universo de los sentidos olvidado por el saber racional. Transcribo a continuación una breve cita del hermoso libro de Serres, que ilustra la obra de Maillard:

Ciertamente ya no recordamos la impresión dejada por la racha de viento, por la bocanada de perfume o de gusto y hemos perdido la memoria del empirismo mismo. ¿Y si hubiésemos perdido también el recuerdo de nuestros cinco sentidos? El fantasma o aparecido ejecuta el papel de tres personas: de la sensación desvanecida, de la teoría que la enunciaba, y ¡ay!, el de los órganos que la recibían. (Serres, 2005, p. 263).

El fantasma del conocimiento oculto del cuerpo aparece en ciertas escrituras y es palpable. La tesis intentará hacerlo aparecer y tocarlo. Para ello analizaré los procedimientos de escritura en los que puede manifestarse. Solo la poesía que duda puede develar las realidades disimuladas, por eso su silencio y enigmas requieren revisiones penetrantes. La elucubraciones racionalistas rara vez se infiltran en los espectros, por eso este trabajo no solo analizará los ensayos de la autora.

La escritura es perceptible, pero los signos lingüísticos ocultan la trama de lo poético: el eco de lo inefable. Esta tesis intentará descubrir el orden material de una poética que oculta su entramado. Para ordenar y abarcar los problemas sobre el cuerpo he pensado tres ejes conceptuales que se ramifican en ciertos temas y que pretenden guiar la lectura. Son conceptualizaciones que también representan metáforas del cuerpo. Constituirán la columna vertebral de la tesis:

1. La escritura definida como cuerpo, cuyo título es “La escritura como cuerpo: el recorrido de la piel y las cicatrices”, analizará las implicaciones terminológicas de los conceptos cuerpo y escritura cuando están relacionados. De forma simbólica, esta parte ofrecerá una auscultación del cuerpo como si un médico palpara las superficies e indagara en las dolencias y cicatrices. Se partirá del supuesto de que la *escritura* es considerada un *cuerpo* que padece y que posee marcajes que refieren a una caracterización histórica; es un discurso tatuado. Estudiaré los siguientes problemas: la cuestión de los *marcajes femeninos* de la escritura, es decir, cómo se configura la especificidad de un cuerpo al ser materializado con la palabra poética. Por eso discurriré en ciertas implicaciones del concepto de *dolor* y del concepto de *sublimación*, término retomado de la teoría psicoanalítica que implica convertir las fuerzas *tanáticas*, es decir, las

pulsiones de muerte en el ser humano, en creación, en fuerzas eróticas.³ Estos conceptos son ejes articuladores del procedimiento de observación que se propone en los libros. También intentaré preguntarme por la lengua como el sitio en el que confluyen visiones de mundo; en el caso de Maillard es interesante cómo su lengua madre, el francés, interviene al castellano. La piel es una representación de la lengua que la autora escoge para escribir.

2. El segundo eje conceptual tendrá que ver con las estructuras del texto, es decir, pretenderá ofrecer una revisión de los huesos; se titula “La escritura y sus andamios: el esqueleto del cuerpo”. Enumeraré diversos modos discursivos en las complejas formulaciones poéticas. Una pregunta central será, ¿cómo se estructura el mensaje verbal poético? Para ello estudiaré el concepto de género literario; muchos textos y sobre todo los cuadernos en prosa no tienen una relación simple con los géneros; hay una constante discusión que se expresa en el cultivo de un discurso híbrido que cuestiona concepciones tradicionales, por ejemplo, cuando coexisten elementos de ensayo y poesía. Estas elucubraciones me conducirán a explorar el concepto de poema, a establecer una definición del concepto de escritura íntima, y también a meditar en el género del ensayo para intentar definir sus caracterizaciones.

³ Uno de los filósofos que trata este concepto vinculándolo con la poesía es Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Sin embargo, este libro, si acaso, es tangencial para el análisis pues desvaloriza el papel de la metáfora, sustancial en la obra de Maillard: “Tendremos allí una nueva oportunidad para denunciar el intelectualismo de la metáfora y demostrar, por consiguiente, una vez más, la actividad propia de la imaginación pura.” (Bachelard, 2002, p. 32).

3. El tercer eje conceptual procurará esclarecer dos procesos importantes: la experiencia estética y la disolución del yo. Titulada “La obra es cuerpo: el contexto de la escritura”, revisará algunas influencias en la obra de Maillard. Se tratará de analizar el cuerpo relacionado con el exterior. Algunas reflexiones de filósofos del siglo XX, fundamentales para la comprensión del pensamiento español, Ortega y Gasset y María Zambrano, permitirán entender algunos presupuestos. Algunos de ellos engendran un pensamiento fundador. Maillard se relaciona de forma híbrida y compleja con ese contexto. De igual manera, revisaré las indagaciones de estética hindú a través del análisis maillardiano de las escuelas estéticas de Cachemira. Ello ofrece un panorama sobre la experiencia estética y la anulación del yo en el discurso literario.

Los ejes conceptuales permitirán establecer rasgos de la poética y poner en cuestión asuntos teóricos de capital relevancia en nuestra época; sus andamios sostienen las huellas de reflexiones teóricas explícitas. Hay también cimientos invisibles e igualmente profundas que murmuran sus influjos; la voz de Michel Foucault, por ejemplo, es una hiedra enraizada.

La voz lírica de los textos aparece como observadora; también los lectores emprendemos un viaje, se trata de una multiplicidad de espejos en los que leemos cómo otro ser humano observa y nos observamos. La obra de Maillard es copiosa, su lectura incita preguntas sobre la literatura contemporánea; algunas se

presentarán conforme avance la lectura crítica. Leer no se desliga del presente, dialoga secretamente con el contexto. Susurra, si acaso, preguntas.

2. La escritura como cuerpo: el recorrido de la piel y las cicatrices

El concepto de cuerpo en la obra de Maillard comprende ciertos marcajes femeninos que definen su doble concepción: espacio de sensaciones, experiencias y acontecer histórico. Es una noción que se manifiesta en la escritura, en los significantes, y que muestra un vínculo profundo con la temática del dolor y la sublimación. Las conexiones con el feminismo son profundas y complejas, pues se cuestiona el papel político que sugiere un discurso que niega la presencia de los autores como instancias biográficas que condicionan los textos. La caracterización feminista tiene que ver, en todo caso, con los valores ideológicos que toda obra artística posee a través de sus manifestaciones, y no con la caracterización biográfica de los autores como seres de carne y hueso. El cuerpo ideológico feminista presente en los textos es un espacio en el que el discurso mismo se encuentra tatuado por su acuarela.

En el primer capítulo titulado “La pregunta por el cuerpo y los marcajes femeninos en la escritura”, se leerán dos apartados: “El dolor (d)escrito” que describirá las implicaciones del dolor en la literatura y, un segundo titulado, “Todas las lenguas reunidas”, que problematizará la lengua escogida por Maillard, dado que nace en Bélgica, pero toda su producción literaria se encuentra en castellano.

El segundo capítulo se titula “Caligrafía en el cuerpo: la escritura sublimada, los días críticos y la visión trágica”. Además de recoger los aspectos planteados sobre el concepto de “sublimación”, añadirá el análisis de tres libros que ilustran los procesos evocados en las teorías de la primera parte. Estos libros son *Poemas a mi muerte*, *Filosofía en los días críticos* y *Matar a Platón*. Son recorridos de la escritura sublimada y encarnan una “visión trágica” colindante con el gozo y la afirmación. El término “tragedia” no es entendido románticamente como tormento, sino de la forma en la que se comprende en la antigüedad griega, como un estado de aceptación de la muerte.

Dado que los discursos de mujeres se han identificado con mecanismos de curación sobre todo si se dan a través de la vía escrita, se retomarán algunas consideraciones históricas sobre la enfermedad y el dolor: la sintomatología de la histeria y el papel de la escritura para sanarla. La obra de Maillard responde a otras condiciones de producción desligadas de acontecimientos opresivos limitantes, sin embargo, no deja de haber alusiones secretas a un trasfondo femenino de ocultaciones y cuerpos reverberantes. La escritura de pensamientos íntimos ha sido vinculada con la curación y a ello remite la escritura íntima de la autora.

El diario, por ejemplo, se ha considerado una “escritura menor” cuando se le concibe como un documento marginal y se le asocia a la escritura realizada por mujeres frente a los “géneros mayores”. Su auge sucede en 1800, pero posee nexos secretos con la confesión (Catelli, 1996, pp. 87-99). Estos asuntos son

fundamentales en la obra de Maillard y también se vinculan con los documentos médicos que se adjudicaron a mujeres enfermas de histeria.

Este capítulo puntualizará que la escritura canaliza el dolor a partir de su enunciación. “Sublimar” a través de la creación artística se vincula con las fuerzas libidinales que Freud asocia a la creatividad. Mientras que determinados impulsos encaminan las acciones conscientes a la necrofilia; otras, como la creación artística, las orientan al erotismo y revierten los impulsos de muerte convirtiéndolos en espacios de engendramiento y origen.

2.1 La pregunta por el cuerpo y los marcajes femeninos en la escritura

La pregunta por el cuerpo es constante no solo en el pensamiento teórico o filosófico sino también en el arte. En el caso de Chantal Maillard, nacida en los años cincuenta, con una trayectoria literaria y académica que ha estudiado el pensamiento platónico, la filosofía hindú y su propio ámbito creativo, existe la yuxtaposición de varias vertientes filosóficas sobre ciertos asuntos.

Cuerpo alude a una materia viva que ocupa un espacio y tiempo, que posee determinadas sensaciones, experiencias y manifestaciones, tal como sucede con el *cuerpo literario: corpus* u obra, vinculados concertadamente. Existe una consciencia histórica en torno al cuerpo de la mujer, pues esconde un dolor: la enfermedad como sucede en *Husos*. También se exploran determinadas problemáticas, entre ellas: la presencia del yo como instancia discursiva que alude a un sinfín de fenómenos dentro y fuera del lenguaje; la puesta en crisis del sujeto

contemporáneo cuando existe una escisión entre la mente y el cuerpo según los cánones occidentales; los intrincados vínculos de la consciencia con su entorno y el inconsciente; la posible asunción de un “método contemplativo” como una manera de comprender el *ser* en su cuerpo según algunas tradiciones de pensamiento oriental. Determinada realización tiene lugar en la poesía, espacio que puede identificarse con la escritura de acuerdo con las teorías de Roland Barthes, en las cuales existe una fusión entre el sujeto que enuncia y lo enunciado. Por estas implicaciones, la voz lírica vive a través de la palabra y cobra cuerpo.

Un rasgo perceptible en lecturas iniciales de la obra maillardiana, es una apreciación ambivalente del cuerpo. Susurra una trama compleja y paradójica, ya sea desde su materialidad biológica, su transcurrir en el tiempo o a través de símbolos y metáforas. A reserva de las particularidades advertidas en cada texto, es posible afirmar que la visión del cuerpo es una materia de reflexión, porque la consciencia en torno a este no es espontánea ni asimilada desde el lugar común. Se piensa desde la extrañeza y la diferencia; el espejo devela su perplejidad insalvable.⁴ Si el cuerpo suscita preguntas a la voz poética, situada históricamente también, cuando se trata de escribir, de hacer arte, el cuerpo es potencia creadora.

⁴ La consciencia del cuerpo sobre sí es una construcción cultural. En el caso de Occidente se cimenta en visiones científicas y filosóficas pero también en un vasto ámbito de saberes populares repletos de creencias y formas de ser en diversas sociedades. En el caso de los filósofos que provienen de una tradición crítica al conocimiento occidental, Maillard incluida, la visión del cuerpo se cuestiona. Cada época ha tenido sus “pensadores marginales” que discuten los conceptos establecidos por un saber dominante y sugieren otros cauces reflexivos. Un ejemplo es el que plantea Michel Onfray en su libro *Las sabidurías de la antigüedad: contrahistorias de la filosofía*, volumen I, en el que propone que otras reflexividades se oponían al pensamiento platónico, pero no fueron escuchadas por discutir con las ideas imperantes en la época; había discípulos del mismo Platón, por ejemplo, Eudoxio de Cnido, que objetaban las teorías platónicas.

Escribir y leer son actos psicomotrices pero, por diversas razones, desligamos nuestro entendimiento de su realización y marginamos su carácter viviente. Leemos de forma cándida, adentrándonos en las abstracciones que nos presenta un texto y olvidamos que habitamos nuestro cuerpo y que nos situamos ante cuerpos de libros, páginas, lápices y computadoras. Es posible que la artificiosidad de la escritura produzca un continuo desconcierto en torno a la producción de un espacio que también es material: el de los signos poéticos. El proceso, tal y como Wolfgang Iser lo describe en *El acto de leer*, implica mecanismos neurológicos y perceptivos que, aunque no sean asibles, modifican al organismo. El empleo del razonamiento en ambos procesos —escritura y lectura— remite a concepciones filosóficas idealistas en las que la materia conforma un telón de fondo.

Estos asuntos cristalizan en la propuesta de Maillard cuando formula un método contemplativo; visión de mundo que descubre una manera de entender el cuerpo, de asimilar las percepciones. La reflexión se conecta con la idea de un cuerpo desvanecido, borrado, que apenas si deja huellas tal como lo hace la baba transparente de un caracol. Estar en el cuerpo de manera contemplativa es asumir una distancia que permita comprender las emociones y separarse de las demandas de la mente; poder contemplar con perspectiva los estímulos sensoriales.

Marcada por la fenomenología de Husserl, Maillard cavila en mecanismos

de percepción que describan los procesos de la consciencia.⁵ El pensamiento de Husserl es importante porque ofrece una visión particular sobre el tiempo y el cuerpo. Con respecto al primero, el filósofo advierte que el tiempo no es sucesión, sino flujo, reflexión que aparece en los textos maillardianos de distintas maneras, en *Matar a Platón*, por ejemplo, asume la forma de un tiempo cercano al devenir, que no se organiza con la sucesión, sino con un flujo interrumpido por instantes. Con respecto al cuerpo, Husserl, influido por la teoría de la Gestalt, lo define como una estructura compleja y global en la que la consciencia, convertida en proceso, es devenir. La claridad es un ámbito que se encuentra al final del método comprensivo (Robberechts, 1968). El proceso del observador en el cual indaga Maillard suscita una fusión del cuerpo con el tiempo presente, desligado del tiempo sucesivo (aislado del pasado y del futuro, aunque dicho presente contenga las otras dos temporalidades). Con ello pretende distanciarse del pensamiento y del yo y supone ingresar a un espacio contemplativo que representa otra dimensión ajena al tiempo cronológico, acorde al devenir.

⁵ La presencia de Husserl es importante en la obra de la autora, pero también en el pensamiento español del siglo XX. Ortega y Gasset, que puede considerarse el padre de la filosofía española, se educa en Marburgo en la escuela neokantiana. Uno de los puntos de partida de su pensamiento es la discusión con el idealismo, lo que no quiere decir que no retome elementos de este. En *Meditaciones del Quijote*, por ejemplo, Ortega analiza el perspectivismo relativista (del cual también Husserl participa influido por la teoría de la relatividad), para hablar de la “comprensión”, y describe el ejemplo de una naranja, de la cual no vemos todos sus lados, sino siempre una parcialidad, por lo cual, ciertos aspectos permanecen vedados a nuestra mirada, porque solo comprendiendo lo superficial penetramos en lo profundo. La idea de claridad en Ortega está vinculada en esa sumersión profunda y multilateral en los fenómenos y en la percepción misma. Todo ello se interconecta con la hermenéutica filosófica de Dilthey. Ortega hereda, al siglo XX español, una forma híbrida de pensar y una especie de método que abarca, desde distintos frentes conceptuales, el mismo objeto o fenómeno.

Los cuadernos en prosa de Maillard ponen de relieve la necesidad de cuestionar el acto de escribir como un espacio inmóvil: la página parece parte del cuerpo en movimiento, los juegos del texto con sus márgenes, el laberinto paratextual de referencias, citas, notas al pie y espacios en blanco nos conminan a concebir al texto como una entidad viva. Es palpable que hay cierta consciencia de movimiento: el texto danza.

La fusión del sujeto con lo escrito, tal como Roland Barthes lo describe en *El susurro del lenguaje*, denuncia rasgos que descubren una condición genérica. Esta no solo privilegia el significado, sino que se transmite a través de significantes que tatúan lo escrito femeninamente si es el caso. El fin es singularizar históricamente la voz del texto. Ya sea desde el ámbito de la maternidad, la sexualidad o el espacio social, los caracteres ideológicos determinan atmósferas y espacios textuales; en los textos sobre India, por ejemplo, la reflexión de la feminidad deriva en estados contemplativos determinados.

En *Los muertos indóciles*, una de las ideas de Cristina Rivera Garza ilustra el procedimiento de singularización femenina a través de los marcajes. Al analizar la novela de David Markson, *Wittgenstein Mistress*, en la que se relata el mundo psíquico de Kate a través de una autobiografía, se observan los indicios femeninos dentro de la esfera de alta cultura en la que se sitúa la escena. Al teorizar sobre su escritura o cuando medita en lecturas o problemas literarios, Kate aventura observaciones diversas, pero coloca acentos significativos con respecto al cuerpo: “No hay naturalmente nada en la *Ilíada*, o en ninguna otra obra, acerca de alguien

que menstrúe./ O en la *Odisea*. Así, sin duda alguna, una mujer no escribió eso después de todo.” (Cfr. Rivera Garza, 2013, p. 75). La marca es fundamental: la menstruación refiere al cuerpo de la mujer y nunca aparece en la escritura masculina. La novela la escribió Markson pero con señales que describen la feminidad.

Los dibujos de género en la escritura también aparecen en la obra de Maillard; en *Bélgica*, por ejemplo, la constante mención a la educación femenina a través de los relatos sobre la madre y la abuela y la confrontación con un padre ausente, exhiben un cuerpo femenino. ¿Qué pasa cuando esas huellas están ausentes? La omisión es igual de importante que la presencia; implica un olvido, una posible negación, una manera de leer. Es posible que los malentendidos en torno a las teorías de la escritura y de la muerte del autor hayan producido una escritura anómala, que huye de su cuerpo. Los condicionamientos del sujeto histórico se encuentran en la obra de Maillard situada en tiempo y espacio; la cuestión no es sencilla porque leemos una prosa reflexiva cuyo personaje establece pactos con el lector con respecto a su género y contexto.

Es posible que la crítica literaria desatienda este tipo de marcajes o los describa de manera equívoca al sugerir el privilegio de los mismos como señales políticamente relevantes sin ninguna alusión a la inmanencia del texto literario. Es indudable que obligan a poner atención en los significantes, tal como sucede con la perspectiva de Roland Barthes cuando analiza el lenguaje barroco. Los libros de Maillard describen situaciones históricas complejas y representan un cuerpo

colectivo observado a través de la individualidad, pero los marcajes son indicios palpables en el engranaje ideológico. Al hablar de India el contexto conlleva anotaciones culturales en las que ser mujer es castigado por las piedras que los habitantes de un poblado lanzan a la turista europea, su discurso intimista exhorta al lector a asumir posturas y lo compenetra con el ritmo de la violencia del paisaje y la soledad experimentada en carne propia, con la palabra *pedra*, en femenino, agujereando su mirar.

Estas visiones permiten entrever la metáfora del cuerpo de manera amplia. Tal y como el hombre es materia, la obra literaria también lo es, pero no solo es organicidad, pues también se colma de experiencias: una historia individual marcada discursivamente en todos los casos. Los tatuajes femeninos en las palabras son valores de poder. La voz se sitúa históricamente: es una clase social, una mujer particular, un habla específica. No todas las hablas de las mujeres son las mismas: algunas están coloreadas de blanco, negro e indígena.

Los marcajes también encuentran resonancias en el material exógeno que influye en la construcción del texto, por ejemplo, los *paratextos* o el hecho de que determinado autor se considere una “voz autorizada”. La postura del autor en el siglo XXI dista de la mitificación del escritor como “genio” de acuerdo con el Romanticismo. Más acorde con la funcionalidad que Foucault percibe en el concepto de autor en “¿Qué es un autor?”, es pertinente desglosar las relaciones de poder con respecto a un problema controversial desde su origen: la escritura de la mujer, recibida por un contexto lector que entabla también relaciones de poder

con los textos.

Para el feminismo contemporáneo la idea de estudiar la noción de cuerpo es fundamental, y no desde un posicionamiento binario que oponga la escritura de una mujer a la masculina, sino como la forma de singularizar una escritura entre la de diversas mujeres. El sujeto del feminismo es una manera de representar el ser mujer a través de diversos medios, el cine, la literatura, las artes plásticas y escénicas, entre otras, en los que se representan algunos de sus papeles colectivos: el misterio, la maternidad, la encarnación del deseo, del demonio, del conocimiento, pero también describen el “de las mujeres reales, seres históricos y sujetos sociales que son definidos por la tecnología de género y engendradas por las relaciones sociales” (De Lauretis, 1987, p. 16). Es importante advertir que esta perspectiva puede definir qué clase de representación se muestra en una escritura en la que ser mujer es la médula.

Una tesis doctoral presentada la Universidad Autónoma de Barcelona de Nuria Calafell titulada *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*, afirma que, en los diarios de esta autora, el cuerpo se vislumbra como un mapa de metáforas en el que se liberan una serie de pulsiones corporales. La idea es que se “sexualiza el texto y se le imprimen en cada una de las palabras los pormenores de su lectura más erótica.” (Calafell, 2011, p.131). En los cuadernos en prosa de Maillard se reconocen trazas eróticas que singularizan el mensaje poético; el carácter reflexivo de la escritura también posee estos marcajes: problematiza una discursividad neutra, entendiéndola como una enunciación que va más allá de la

mera desaparición de una voz con género femenino o masculino. Lo neutro no corresponde a un lenguaje sin caracterización sexual o erótica, sino a un discurso que implica a otro, que incita al receptor a apropiarse de lo escrito sin que el género lo domine, aunque lo rubrique radicalmente.

El análisis y las consideraciones sobre cómo se comportan los discursos de mujeres es sumamente pertinente en los sistemas democráticos y globalizadores de las sociedades contemporáneas. Observar los marcajes femeninos muestra las diferencias culturales e ideológicas que caracterizan las diversas historias particulares de mujeres silenciadas por contextos opresores. La literatura no es un espacio neutral ante los condicionamientos de las voces que en ella aparecen.

2.1.2 El dolor (d)escrito

La relación del cuerpo femenino con la literatura está atravesada por otros discursos relevantes. Uno de los principales es el de la historia social y médica del cuerpo de la mujer. Los discursos dedicados a la histeria que, a finales del siglo XIX, caracterizan el cuerpo en las sociedades europeas, tiene incidencia en la construcción discursiva postrera y es uno de los aspectos dignos de atención en la obra de Maillard. No solo porque la enfermedad implica determinados procedimientos médicos para curar el mal y desentrañarlo, sino porque expone concepciones sociales, culturales e ideológicas que aquejan a la mujer cuando se le comprende en un cuerpo social. El pensamiento de Maillard representa una manera de confrontar la presencia del cuerpo con la disolución del yo que se

inspira en sus conocimientos sobre filosofía india. Como veremos, no existe una confrontación, sino otros parajes desde los que es posible situar el aspecto material y espiritual del cuerpo.

Uno de los asuntos más destacables es el vínculo entre la histeria y el lenguaje. En Maillard hay resabios de esta experiencia cuando se aborda el asunto del dolor en carne propia a partir de la vivencia de enfermedad, o espiritualmente, en la expresión del duelo. ¿Cómo se transfieren a la escritura estas situaciones? Es necesario ofrecer un contexto breve que sitúe los discursos de la histeria que iluminan el trabajo de las poetas.

Derivada de la palabra *hyster* (útero), la histeria es un estado de la mente y del cuerpo en el que se articulan una serie de discursos y padecimientos. En ellos se expresan y dibujan sus ámbitos, entornos y los dispositivos médicos que intentan curarlas. No es que la histeria haya sido exclusiva de las mujeres, pero sí se presentaba con más frecuencia en ellas y conformó una sintomatología que, en los hombres, no se documentó.

En la escritura contemporánea el discurso de la histeria ha sido desplazado por ciertas preguntas o temas; ya no se alude a su malestar, sino a la enfermedad psíquica. Se describe cómo se instala la mujer en las sociedades hetero-patriarcales frente al trabajo, la familia y sus funciones sociales (maternidad, cuidado de los ancianos y niños, ocupaciones domésticas). En el caso de Maillard resulta que la escritura es un espacio en el que se canaliza el dolor y el sufrimiento, quizás estas dolencias, en otro momento, fueran consideradas como síntomas histéricos en

determinados ámbitos. Lo cierto es que la escritura se problematiza cuando se le concibe como una necesidad: “¿Y si no tuviese sentido la escritura? Nada más que un gesto compulsivo, una manera más de reafirmarse en aquello que dice yo sin terminar nunca de creérselo del todo, ¿sería difícil asumirlo?” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 50). La escritura es un mecanismo de “sublimación”, pues erotiza los impulsos necrofilicos. Su paradoja consiste en los laberínticos nexos con la técnica que asume y en cómo se conceptualiza.

En *La cultura del dolor* (1991), David Morris cita el libro de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* en el que se relata la historia de un trastorno histérico ligero que, poco a poco, por la escrupulosa atención que el marido médico de la protagonista coloca en la enfermedad, se convierte en un continuo e imparable descenso a la locura. Perkins padeció un trastorno histérico y al internarse en “una cura de descanso” con el famoso médico Weir Mitchell, termina reprochando la ineficacia de los métodos que, lejos de atender el mal desde su raíz, la infantilizan y asesinan en vida. Lo interesante del relato es que el malestar de su cuerpo transforma su manera de expresión, que se vuelve cada vez más violenta cuando la locura invade su comportamiento. La literatura médica de la época, ya sea como representación de las mujeres sometidas a tratamiento o enfermas que testimoniaban su estado, genera textos cuya sintaxis y expresión se determinan por el mal. De modo confuso, las formas de traducir el cuerpo a través de la escritura se han convertido en supuestos mecanismos incidentales para transmitir los

altibajos de un organismo. Toda escritura íntima se relaciona con un cuerpo velado. En *Husos*, cuaderno de duelo, leemos:

Volver. Decir superficie. Escribirla. La palabra. No, lector, no pases tan rápido. No has de terminar de leer este texto; puedes dejarlo. Muchos lo habrían hecho ya antes que tú, antes de llegar a estas líneas. He dicho superficie. Vuelve atrás. Detente. Piénsalo. Piénsatelo. He escrito la palabra *palabra*. Estoy tratando de decirte algo que no acierta a decirse. Porque no puede. Entonces digo *impotencia*. Tú sabes lo que es la impotencia porque habrás experimentado algo parecido a lo que se supone que designa esta palabra. Pero ahora te pido que despojes ese sentimiento de la palabra que lo dice, que te quedes tan sólo con el sentimiento. ¿Puedes? Es posible que no sea, ahora, para ti, el momento de la impotencia. O puede que sí. (*Husos*, 2006, p. 79).

El fragmento interpela al lector en tono marcial e imperativo, como si sus cuestionamientos fueran determinantes y debiera adquirir consciencia obligada sobre ellos. ¿Es momento de que la voz femenina exija ser escuchada? La pregunta sobre el acto de escribir genera un discurso meta-reflexivo que cuestiona el ser de las palabras y obliga al lector a detenerse y meditar en la consistencia del lenguaje. La escritura no alcanza a decirlo todo (“Estoy tratando de decirte algo que no acierta a decirse”), siempre permanece en su condición enigmática, sin embargo, es depositaria de las emociones, en este caso, de la pérdida evocada en el libro. Hay impotencia en el acto de escribir pero es, paradójicamente, la única manera de exorcizar los pensamientos, las sensaciones, las palabras mismas. En las primeras páginas de *Husos*, la voz dice: “Me estoy descargando” (*Husos*, 2006, p. 11). El discurso histérico es reemplazado por una escritura que evoca el dolor como si tratara de exorcizarlo:

En el dentro sangra. La herida se abre y sangra con el pulso. El grito la abre. O se abre y es el grito. El grito es. Largo, inacabable. Yo lo habito. Habito el grito. Y lo escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos, atemperado en la redundancia del decir, demorado en su representación. (*Husos*, 2006, p. 19).

Escritura y dolor permanecen fundidos; su unión semeja a la que suscita la lectura de un diario, en el que se exponen las circunstancias más penosas y secretas de una vida, y donde cobra relevancia cuestionar el escribir. La escritura íntima fue atribuida, en otras épocas, casi exclusivamente a las mujeres, y estuvo ligada con la confesión religiosa. (Catelli, 1996, pp. 87-98).

En *La cultura del dolor* (1991) se analiza la histeria y sus simbolizaciones a través de partes del cuerpo femenino. El útero —dice Morris—, fue “presentado a menudo como la fuente del irracionalismo femenino, posee un poder muy lejos [sic] mayor que todo otro órgano corporal para encender la irracionalidad de los escritores masculinos.” (Morris, 1994, p. 123). Lo interesante es que el útero, desde Platón, fue animalizado, es decir, se le contemplaba como una alimaña de la que provenían las conductas inexplicables de las mujeres. Existía, por ejemplo, la concepción de un “útero itinerante” que cambiaba caprichosamente de lugar dentro del cuerpo, la determinación médica consistía, por supuesto, en inducirlo a que volviera a su lugar:

El mundo antiguo consideraba que este inestable animal no sólo era la fuente de enfermedades femeninas específicas, sino de la misma naturaleza de la mujer, especialmente de sus cambiantes emociones, de su volubilidad y de sus apetitos carnales (en contraste con la serena racionalidad que los escritores masculinos clásicos consideraban típica de los escritores bien nacidos. (Morris, 1994, p. 124).

La lectura de los cuadernos en prosa de Maillard exhibe un discurso que, en su estructura —fragmentos inconexos, trozos de texto con un ritmo peculiar, repeticiones, tonos confesionales, tendencia a la reflexión y descripción de acontecimientos minúsculos—, carga con los estigmas de un posible discurso histórico. En *Husos* es reemplazado por una mirada compleja sobre el cuerpo, la enfermedad, la feminidad y los vínculos familiares:

Mi madre y la ropa. Las casas y la ropa. La enfermedad y mi madre. La enfermedad y las heces. La ropa y la defecación. Contar aquí lo que no he contado nunca. En letra menuda. Contarlo para extraerlo. Con humildad. Con sencillez. Sin miedo. Contar aquel placer que experimentaba de niña al retener las heces, en el cuarto de costura, mientras abría los cajones donde mi madre guardaba, dobladas, las prendas antiguas y deslizaba las manos entre las perchas del armario. ¿Cómo no relacionarlo? ¿Cómo no ver ahora en las heces saliendo de mi vientre y resbalando por la manga cada-dos-días el justo castigo, la devolución del equilibrio (la *diké* de Anaximandro), por su opuesto, de aquellas placenteras retenciones? Me probaba alguna blusa, sacaba algún vestido, y el placer era mayor cuanto más acuciante la necesidad de correr al servicio contiguo al cuarto de costura. Placer descubierta por casualidad, al demorar ese momento una vez, demasiado ocupada en el regocijo de revolver el contenido de aquellos profundos cajones, aquel almacén de tesoros. Placer procurado a conciencia, más tarde cuando cada vez sentía la necesidad, me encaminaba hacia aquel cuarto y abría los cajones o deslizaba perchas, demorando el momento de salir. Ahora, hoy: cada-dos-días, contemplo la manga de irrigaciones y empiezo a destejer la infeliz asociación. No es castigo, ni némesis, ni *diké*, sino tan sólo metáfora, resonancias que la mente frunce en su natural proceder analógico. Resonancias que, con demasiada ingenuidad, convertimos en alocuciones con sentido y que, más tarde determinan nuestros actos. Despojar las asociaciones de su confirmación sentimental, comprobar su contenido y volver a situarlo: ése es el trabajo de deconstrucción de la metáfora que permite alisar los pliegues. (*Husos*, 2006, pp. 81-82).

Es un fragmento complejo, forma parte de las citas de *Husos*, ya que el libro contiene dos secciones, la de un texto central y textos a pie de página; ambos son

discursos en prosa poética.⁶ Aunque se trata de un discurso reflexivo, la protagonista narra en primera persona, en presente, pero también es una voz que viaja, mediante la analepsis, a su infancia y retorna a la actualidad para meditar en su estado de salud. El pasaje tiene marcajes femeninos, cuyos contenidos, referidos a la infancia, permiten comprender distintos aspectos psicológicos del personaje y cómo estos redundan en su vida adulta. La alusión al cuarto de costura y a la ropa son un modo de entender los vínculos entre madre e hija, transmitido en Occidente, mediante guiños relacionados con el cuerpo y la manera de ataviarse. La consciencia del personaje con respecto a una etapa anal en el desarrollo de su infancia se desmenuza prolijamente y se mencionan una serie de tabúes en torno al cuerpo femenino cuando no es idealizado: el placer retentivo antes de expulsar los excrementos, una manga de irrigaciones que alude a alguna enfermedad. Más que privilegiar determinados contenidos, se trata de las licencias de un cuaderno de duelo y de los elementos del diario como parte de una escritura secreta vinculada con modos confesionales. Sin embargo, la historia es fragmentaria, inconexa, no concluye. Leemos retazos de determinados asuntos, alusiones al suicidio pero no hay un desarrollo coherente de los problemas. A veces se enuncian y después son aparentemente olvidados, luego vuelven a retomarse y el lector ingresa en el vaivén de una reflexión porosa, inconclusa; escritura de márgenes cual heridas que no cierran.

⁶ La prosa poética forma parte del discurso lírico pero su estructura se inserta en los mecanismos de la prosa al no poseer las estructuras tradicionales del verso, sobre todo, la métrica (sonetos, odas, etc.) y la rima a diferencia de la poesía lírica. Sin embargo, hay en la prosa poética una voz lírica, una construcción rítmica y numerosas figuras retóricas.

Si comparamos la función del cuaderno *Husos* con los malestares de las mujeres histéricas y las soluciones médicas halladas para su enfermedad, observaríamos una discrepancia. Además de las notorias diferencias señaladas entre el cuerpo de la mujer enferma de imaginación histérica frente a la racionalidad y medida de la escritura masculina, la atención médica se destinó a aliviar el mal histérico con tratamientos que procuraban un discurso de reinsertión de las mujeres afectadas al apacible mundo doméstico del que provenían. El médico focalizaba la atención en el mal imaginario y procuraba desviar las actitudes que enfermaban la mente de la histérica; dejar de leer y pensar, sumergirlas en estados de improductividad que las situaran de nueva cuenta en su entorno supuestamente saludable. En cambio, el cuaderno de duelo, en este caso *Husos*, es un texto que cura porque elimina los males al expresarlos. La intimidad compartida es un exorcismo y restablece a la voz al emprender un enfrentamiento semejante al proceso psicoanalítico en el que se dialoga sobre las condiciones traumáticas; la función del cuaderno de duelo es la misma que tendría el diván. El cuerpo de la escritura se auto-observa y de ese modo nombra sus dolencias y las sublima.

La equívoca locura de las histéricas no solo se debía a estados de exaltación traducidos en hablas violentas, sino también a su complemento paradójico: la anestesia o “torpor” —como le llama Morris—, uno de sus estigmas preeminentes. Para el autor, al hablar del síntoma, la comparación de Pierre Janet entre la sintomatología de la anestesia y los procedimientos de caza de brujas por la

Inquisición es reveladora: “Cuando las autoridades sospechaban que una mujer era bruja, empleaban a una ayudante que la pinchaba en todo el cuerpo con afiladas agujas a fin de localizar la llamada garra del diablo (un sector insensible de la piel), que se creía prueba infalible de brujería.” (Morris, 1994, p. 133). Lo interesante de esta similitud es que Morris concluye que “la histeria, como la brujería, es territorio de mujeres.” (Morris, 1994, p. 133). Ambos males se manifestaban en el cuerpo. Frente a las formas de la medicina de atender la histeria, la escritura exorciza la enfermedad y fue también un procedimiento de denuncia. La histeria no es tema de los libros de Maillard porque se atiende cómo sublimarla a través de la observación. En *Escribir* aparece el concepto de esta forma:

escribir

para decir el grito
para arrancarlo
para convertirlo
para transformarlo
(*Escribir*, 2004, p. 73).

Añadidas a las perspectivas históricas, el funcionamiento psicoanalítico — que implica un trabajo del inconsciente a través del lenguaje—, es significativo para la construcción de una mentalidad sobre el cuerpo. No me interesa su aplicación a la literatura pero es importante que, en el caso de una autora como Chantal Maillard, se encuentran procedimientos singulares referidos al escribir. Esa es la empresa que después de Lacan, propuso Serge Leclair, que la resumió en esta expresión: hay que “tomar el cuerpo a la letra” (Bernard, 1985, p. 137). Según el enfoque psicoanalítico los deseos del cuerpo en cada individuo están ligados a una

letra oculta que expresa los fantasmas con los que hay que encontrarse a través de la clínica. El análisis literario está lejos de vislumbrar cuáles son los fantasmas del sujeto creador que, desde luego y dada la naturaleza artificiosa de la escritura, lanzaría proyecciones erradas sobre la página; sin embargo, es posible enumerar y analizar los fantasmas de lo escrito⁷ más allá de la incidencia del sujeto histórico — aunque también continúe presente—, mediante la observación atenta de la recurrencia de formas, la repetición de motivos e indicios, en suma, las huellas de las ausencias y presencias que colman los textos. La escritura de Maillard evoca desapariciones y dialoga con fantasmas de la infancia, despierta una memoria que trata de reelaborar el dolor y mantenerlo en estado bruto. Quizás al tratar de evidenciar a los fantasmas sea posible descubrir la letra oculta que, como en el psicoanálisis, descubre un temperamento y, en el caso textual, determinados sentidos velados. La concepción de un cuerpo que se lee y que es perceptible, gracias al habla del paciente, es correlato del texto literario que también permite entrever su intimidad.

Estas concepciones son determinantes para pensar la corporalidad femenina y, desde luego, también influyen en los discursos literarios. En el siglo XX una de las autoras que recuerda los lazos entre la brujería y un mundo

⁷ Ya los románticos tenían una concepción de la “idea fantasma” evocada por Victor Hugo. Es una hermosa formulación de los vínculos que un “escritor espectro” sostiene con la obra nocturna que toma vida, dice Victor Hugo que las ideas fantasma atacan al escritor en su descenso a la noche de creación y entonces “pasan rápidamente, entran en el cerebro, brillan, espantan y desaparecen..., fecundan o fulminan” (Cfr. Béguin, 1954, p. 449). Sin saberlo, Victor Hugo anticipaba la autonomía de la escritura, un espacio en el que esas ideas ya sin dueño, se apropiaban de la página o simplemente se desvanecían en ella.

masculino indispuerto contra el discurso misterioso y subversivo de las mujeres, es Marguerite Duras que dice: “Las quemaban para detenerlas, para bloquear la locura, para bloquear el discurso femenino” (Cfr. Morris, 1994, p. 139). La idea de Duras en torno a la escritura de una mujer es significativa porque considera que el símbolo más importante es el discurso histérico. Juliette Mitchell también advierte su importancia: “La histeria es... a un tiempo, lo que la mujer puede hacer para ser femenina y para rechazar la feminidad dentro del discurso patriarcal.” (Cfr. Morris, 1994, p. 140).

La histeria, controlada por el psicoanálisis, se ha transformado en un dolor que persiste en el interior femenino, el cuerpo está acostumbrado a ella implícitamente desde que nace y carga con su sello. Un dolor punzante y concreto: el dolor de la menstruación, del parto, son el dolor en carne viva, las mujeres lo viven sin cuestionarlo y cuando lo expresan en la oralidad o en la escritura, se convierte en síntoma. La queja es histérica, por eso el dolor calla; acostumbrado a permanecer mudo, a veces fuga palabras que nunca se exponen con claridad racional. Al no hablar, las enfermedades psicosomáticas se asoman al cuerpo. Para Duras, el dolor femenino trasciende el lenguaje y permite entrever la histeria en el cuerpo de las mujeres, aunque se haya enmascarado con otras sintomatologías con otros nombres. Mientras que el dolor y el temor masculino se manifiestan en la abstracción de la muerte (siempre es lejana, impalpable, solemne), el cuerpo de la mujer se duele en la piel, en la carne, en el “torpor” silencioso e inadvertido.

Para referirse al dolor, Maillard evoca a la mente. La confrontación entre

una manera racionalista de entender el mundo, volcada en el deseo y en las sujeciones de la razón, se opone al mecanismo contemplativo, fruto de las meditaciones hindúes que conducen al ser humano a traspasar las demandas del raciocinio. En *Hilos* aparece la dicotomía:

Y la mente —¿la mente?— herida.
¿Herida? No, no hay herida. Si
la hubiese habría sangre. Hay
cicatriz. Tampoco.
Si hubiese cicatriz, sería
evidente. No siempre se ven, dicen.
Ciertas palabras se utilizan
en vez de otras, dicen. Cuando
no hay palabras suficientes.
Mejor cuando no hay
cosa.
(*Hilos*, 2007, p. 15).

En este poema, la mente se contrapone a la herida: una herida sangra o se convierte en una cicatriz. La mente no puede estar herida. ¿Y las palabras cómo se vinculan con esta discrepancia? ¿Las palabras son parte de la mente? Como ella, tampoco se ven, a veces no son suficientes. El último verso cuestiona la referencialidad, ¿alcanzan las palabras para hablar de la cosa ausente? Las interrogantes tienen que ver con la influencia del pensamiento hindú: la insistencia en observar los pensamientos. Dos de los mecanismos retóricos que abundan en *Hilos* son las repeticiones y las preguntas, como si nos sumergiéramos en una poesía destinada a contemplar el ritmo fugaz de los pensamientos que se vuelven conscientes de sí, pero que repiten sentencias y frases, mantras o exorcismos psicoanalíticos. Los pensamientos son nubes; interrogan varias veces al

imagen interesante: la idea de atravesar algo con la escritura, como si mediante el crujir de las palabras fuera posible situarse en su centro. Así como se recupera el olor, también “se abre,/ el color amarillo” y en la estrofa final se conjuntan y recuperan todos los elementos: el sonido, el color y la voz sostienen el crujir de arenisca. ¿Se puede sostener un crujir? ¿Por qué a un verbo inasible se le adjudica otro verbo que hace referencia a la acción de apresamiento? La imagen es original también porque la arenisca es más bien una sustancia silenciosa, ¿cruje? Pero al crujir, al tener ese comportamiento excepcional, el poema parece decir que se escucha su mensaje inaudito gracias a las palabras, que por ellas la contextura de los objetos tiene una existencia independiente del mundo real; corresponde por eso al mundo de la escritura y en ella se recupera el tiempo y el espacio desde otros parajes.

2.1.3 Todas las lenguas reunidas

Lengua es piel. Esta caracterización permite concebir la elección de la lengua escrita como un complejo fenómeno, propio del contexto literario del siglo XXI. Maillard escribe en castellano pero su lengua materna es el francés, los vínculos con esta segunda lengua no son unilaterales. Es necesario discutir el problema del bilingüismo. Para hacerlo es conveniente revisar algunas ideas de autores bilingües que pueden ilustrar el entramado de convergencias lingüísticas. Estos asuntos tienen también implicaciones simbólicas que, hasta el momento, tampoco han sido analizadas por otros estudiosos de la obra de la autora. Aunque Maillard no

teoriza conscientemente sobre el bilingüismo, existen algunas notas que pueden vincularse con ideas de escritores como Nabokov, Beckett y ciertas concepciones de Julia Kristeva. La poética de Maillard puede definirse como un espacio convergente que juega con conceptos, expresividades y que transita, silenciosamente, entre lenguas.

2.1.3.1 Lengua y piel

La piel es nuestra casa; resistimos en ella los embates del exterior, nuestros sentidos pueden expresarse gracias a que la lengua —puente entre la piel y el mundo—, nos permite expresar el frío, el afecto, el miedo: “Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, mi piel donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes; yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el roce, la ternura, los labios, la presión, el peso [...]” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 120). Nuestra casa es generosa, acepta las caricias de otro cuerpo, pero también recibe la hostilidad de la incertidumbre y la ausencia: “[...] mis ojos estaban en mi piel, cada poro un ojo, huecos por los que tú entrabas. Y te reconocía. Ahora colman tu ausencia los gestos del pasado [...]” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 120). Los cuerpos nacen al amparo de la lengua que los instala en el mundo; la primera vez que se puede hablar y pedir, el entorno se convierte en historia: “Nombro lo que me rodea, y hago historia. Cuento. Calculo. Nombro. Hago inventarios que reinventan el mundo.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 240).

El castellano de Maillard es una segunda lengua que arraiga en ella poéticamente. Es un castellano culto, una lengua neutra, es decir, comprensible para los hispanoamericanos. Se trata de una escritura viajera que se refiere al desplazamiento y que incorpora conceptos y experiencias que aluden a parajes disímiles. Sus expresiones son complejas pero no herméticas, en estas se perciben una tradición de lecturas, expresividades, influencias y mundos. Su lengua no produce extrañamiento, pero nos obliga a buscar referencias, a establecer puentes entre lecturas y a indagar en los textos que originan ciertas preguntas.

Maillard no es una poeta propiamente bilingüe, es una poeta española que nació en Bélgica y que, dado que sale de su lugar de origen en la niñez, escribe en la lengua de su hábitat. Pero ocurre un fenómeno curioso: puede percibirse la sombra del francés, es un resabio implícito y latente que brota en algunas construcciones y que aparece en la voz de otros autores: Michaux, por ejemplo.

Un recurrente juego de elipsis hace pensar en ordenaciones sintácticas peculiares cual si fuesen la reminiscencia de otro territorio lingüístico: “Todos los otros: conocidos, amigos, amores: pliegues de una cortina en un escenario.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 203). Aquí no hay verbos, se trata de una secuencia rara, desacomodada; las omisiones verbales simulan a alguien que apenas si habla una lengua e intenta comunicarse con secuencias de sustantivos. La manera de incidir silenciosamente en un discurso tiene que ver con una estructura profunda y la constitución de un espacio psíquico textual determinado.

Dice más lo que calla, así que la aparición sesgada de una lengua madre es indiscutible.

No son pocos los escritores que escriben en una segunda lengua; están los casos de Kafka, Beckett y Nabokov. El ejemplo de Kafka nos enfrenta a un contexto que tiene conexiones con la historia de vida relatada en *Bélgica*. La lengua materna de Kafka fue el *yiddish*, sin embargo, decide escribir en alemán, que era la lengua de su padre. La figura del padre es simbólica, su presencia es imperativa y totalitaria. A través de la enunciación de ciertos vínculos de poder con el padre, Kafka representa su contexto: la amenaza de la Alemania nazi. El padre es una máquina opresora que funciona dentro de los textos como una instancia de coerción que, paradójicamente, motiva la creación literaria. ¿Cómo será escribir en la lengua del enemigo? La página se convierte en un espacio hostil, el sitio del rechazo se transmite a través de una escritura tatuada por la violencia. Así suenan las dolorosas páginas de los *Diarios* (1950) en los que Kafka declara no poder escribir y vivir por ello la angustia máxima: “Cuando me siento en mi escritorio no me encuentro mejor que alguien que en medio del tráfico de la Place de l’Opera se cae y se rompe las dos piernas.” (15 de diciembre de 1910) (Kafka, 2006, p. 55). O esta otra:

Tengo claro por encima de todo que estoy sencillamente perdido mientras no me libere de la oficina; se trata únicamente, mientras sea posible, de mantener la cabeza lo bastante alta para no ahogarme. La dificultad de eso, las fuerzas que me ha de exigir, se muestran en el simple hecho de que hoy no he observado mi nuevo horario de sentarme al escritorio de ocho a once la noche, de que incluso en este momento no me parece eso una desdicha tan grande, de que he escrito

apresuradamente estas pocas líneas sólo para poder irme a la cama (17 de diciembre de 1910) (Kafka, 2006, p. 57).

Y este apunte revelador de 1923 que dice:

Cada vez más angustiado cuando escribo. Es comprensible. Cada palabra, volteada en la mano de los espíritus —ese giro de su mano es el movimiento característico de ellos— se convierte en una lanza dirigida contra el que habla. Muy especialmente una observación como ésta. Y así hasta el infinito. El único consuelo sería: ocurre, quieras o no. Y lo que tú quieres sólo proporciona una ayuda imperceptiblemente pequeña. Más que consuelo es esto: también tú tienes armas. (Kafka, 2006, p. 570).

La escritura es una enemiga enigmática, se rodea de espíritus que atacan al cuerpo que escribe, un cuerpo que también tiene sus armas. Michael Löwy en *El narrador insumiso* dice que Kafka inventa un término que cobrará relevancia en sus narraciones; tiene que ver con el papeleo de oficina, con lo que es y se hace en una cancillería, es decir, un lugar sitiado por barreras y rejas en el que se redactan documentos oficiales. Dice Löwy: “La escritura es, pues, el medio por el cual las instancias dirigentes ejercen su poder. En respuesta, Kafka se vale del mismo medio, pero invierte radicalmente el procedimiento: la suya es una escritura de libertad, literaria o poética, que subvierte las pretensiones de los poderosos.” (Löwy, 2007, p. 16). La cita explica el embate de la escritura de los vencedores sobre el cuerpo de Kafka y la subversión de su escritura como un contra/poder.

Es muy atinado también el concepto de Deleuze y Guattari: “una literatura menor” que es una “literatura de minorías escrita en una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 28). El alemán de Kafka, un alemán minoritario —el praguense—

como dicen Deleuze y Guattari, se inserta en la lógica de la literatura menor escrita en la misma lengua que la de los vencedores: los alemanes que pronto destruirían Europa. Escondida entre los pliegues del afecto, el *yiddish* solo era utilizada en un ámbito familiar, siempre referido a la madre y a las cuestiones de la infancia y del cariño. La obra de Kafka no es un espacio entrañable, es un sitio de hostilidad; la condena palpita en las palabras. La visión de la escritura negativizada a través de la lengua, pero rebelándose contra ella, se expresa en los textos de Maillard como un rechazo a la cultura belga que contiene expresada en su lengua, cierta bastardía e hibridación:

[A]l bruselés gusta de aplicarse el término [*zinneke*: perro mezclado, sin pedigrí] por ser él mismo, igualmente, resultado del cruce de muchas razas. A su bastardía atribuye tanto su resistencia como la libertad que le permite burlarse de las normas. La pureza, virtud platónica por excelencia y seña de la perfecta identidad, no es cosa que le merezca el respeto, así que la figura del *zinneke* ilustra, mucho mejor que la conocida estuatilla del *mannekenpis*, la consideración que tiene de sí como individuo híbrido, ni valón ni flamenco, ni galo ni germano, dispuesto, como el perro de la Rue des Chartreux, a orinar sobre cualquier poste que las instituciones gubernamentales coloquen en sus calles. (*Bélgica*, 2011, pp. 198-199).

La estructura del libro autobiográfico *Bélgica* alude a las complejas relaciones de identidad de la poeta con su espacio de nacimiento.⁸ De forma

⁸ En el primer Prólogo de *Bélgica*, escrito por la propia Maillard, se clarifica por qué viaja a Bélgica. Le piden colaborar con un poema en un cementerio que se encontraba frente a la casa en la que la autora vivió. Uno de los primeros fragmentos del poema dice: “Al final de mi viaje hay un muro. Es un muro bastante especial. Para empezar es circular. En su interior, entre otras muchas, está la tumba del poeta surrealista Marcel Broodthaers, amigo de Magritte, y la de Charles de Coster, autor de las aventuras de Thyl Uylenspiegel y los tercios de Flandes. Y también el escultor y pintor Constantin Meunier, el cual, mientras Rodin adulaba a la burguesía con escenas mitológicas y poses intelectuales, se ocupaba de retratar la dura condición del obrero en las minas de hulla.

semejante a Kafka, en *Bélgica* leemos que la relación preponderante, en el horizonte psíquico de los relatos, es la del padre. No se trata del padre tiránico que Kafka denuncia, sino de un padre ausente: “Los hombres eran algo extraños para mí, poco frecuentes; sospechaba que, en casa, no eran bienvenidos.” (*Bélgica*, 2011, p. 233). También añade: “A mi padre me lo presentaron dos veces. La primera, él era un abrigo oscuro con sombrero. Me oculté tras la falda amplia de mi madre.” (*Bélgica*, 2011, p. 250). Otro ausente es el abuelo que la narradora conoce hasta los quince años. Ambas figuras masculinas representan uno de los retratos interiores de la voz femenina. *Bélgica* es el lugar de lo masculino perdido y obviado en la vida de una España femenina. La lengua del padre es rechazada. Paradójicamente, en el sexto viaje, declara:

Le dedico también atención a algunos textos que pertenecen al alumbramiento de Cual, ese personaje que me acompañó al término del viaje y que acabaría sosteniendo el ensamblaje de *Hilos*. En cuanto al texto principal, lo divido en varios capítulos a los que pongo título: la nieve, el granizo, la helada, el sol. Luego inicio su traducción al francés. Mientras lo hago me doy cuenta de que, en muchos casos, las palabras francesas se ajustan mejor a lo que cuento que las de la versión original en castellano. (*Bélgica*, 2011, p. 227).

Resalta que los textos se hayan concebido en castellano. ¿Por qué no escribir en francés? ¿Y si el francés fuera una suerte de veta autoimpuesta? ¿Una lengua avergonzada y masculina ante la pérdida del padre? El planteamiento es orgánico cuando se advierte que el castellano de Maillard es un castellano cómodo;

Pero si este es un muro especial, no es por eso, sino porque se trata del cementerio de Ixelles, el distrito o “comuna” de Bruselas en el que nació. ¿Cómo fue a parar a aquel muro este pequeño poema que escribí allí, después de cuarenta años de ausencia? Ése es el viaje que puede contarse.” (*Bélgica*, 2011, p. 12).

se lee con la complicidad del que comparte una lengua, lo cual complica sus estructuras. El tono aparentemente neutral se vincula con posturas estéticas que adelgazan las palabras, ausentan al yo, desaparecen al lenguaje y dialogan con el silencio. El castellano es lengua cómplice y el francés, una lengua silenciosa, huidiza. El marcaje femenino opera por inversión: se ampara en lo no dicho.

Los casos de Beckett y Nabokov son distintos al de Kafka, pero encuentran afinidades con algunos aspectos evocados en los libros de Maillard. Los tres autores se vinculan por el término *cosmopolitismo* y la manera en la que Julia Kristeva se refiere a él en *El porvenir de una revuelta*. La propia Kristeva se implica en sus observaciones debido a su movilidad. La sobrevivencia del cosmopolita representa al habitante de varios países y lenguas, que asume una identidad múltiple. La afición itinerante de Maillard, su especialización por la cultura hindú, las menciones frecuentes a otras latitudes, muestran el carácter diverso que promueve la vida europea contemporánea. Se producen rutas migratorias y se ansían escenarios en los que surge una manera nueva de ser. Kristeva justifica y define su condición:

Cuando esta angustia, que es, de hecho, una bolsa de aire, un desgarrador respiratorio, una anfetamina, se aplaca para darse ante los otros una razón de ser, podría explicarnos que estos hombres y mujeres fronterizos, estos inclasificables, estos cosmopolitas entre los que me cuento, representan, por un lado, la pulsación del mundo moderno que sobrevive a sus famosos valores perdidos —gracias a, o a pesar de, el aflujo de la inmigración y el mestizaje—, y encarnan, por otro y en consecuencia, esta nueva positividad que se anuncia frente a los conformismos nacionales y los nihilismos internacionalistas. Para decirlo de una forma más precisa, si se tiene en cuenta la historia tal como la explican los periódicos, existen dos soluciones para enfrentarse, y tal vez incluso para poner fin, a Sarajevo y a Chechenia: por un lado,

hacer fructificar las lenguas y las culturas nacionales, pero, por otro, favorecer también a estas especies todavía raras aunque en vías de proliferación, proteger a estos monstruos híbridos que somos, escritores emigrantes en esta posición inestable y arriesgada de dos aguas. ¿Y eso por qué?, se me dirá: pues bien, para engendrar nuevos seres de lenguaje y de sangre, diplomáticos del diccionario, negociadores genéticos, judíos errantes del Ser que desafían a los ciudadanos auténticos, y por tanto militares de todo género, en beneficio de una humanidad nómada que ya no quiere permanecer en su silla. (Kristeva, 2000, pp. 72-73).

Con las problemáticas de los nacionalismos de los que Chechenia y Sarajevo son casos ejemplares, la reacción cosmopolita es evitar la resolución a través de una guerra. Es un comportamiento histórico recurrente. La propuesta de Kristeva es proteger a los individuos híbridos, comprender su condición, definirla, dejar de utilizar la malentendida categoría de “ciudadanos auténticos”, que ya no es posible a partir del siglo XX, pues no solo existe un intercambio constante de lenguas y continuos y masivos desplazamientos de inmigrantes, sino que dicho intercambio se da también entre diversos medios de comunicación: el tecnológico y la cultura oral, por ejemplo. El problema se amplía si pensamos que el mundo globalizado, poco a poco, ha fomentado la aparición de ciudadanos del mundo, acentuando el hermetismo de las minorías que no encuentran formas de singularizarse ni de encajar en sociedades que rechazan la diferencia. Quizá Kristeva no pudo prever el hecho de que el cosmopolitismo al que aspiraba también se ha convertido en una manera imperial de comprender el mundo. Un mundo en el que los grupos minoritarios, que no tienen por qué abandonar su lengua ni sus costumbres, son orillados al aislamiento, la pobreza y la incompreensión, porque el mundo globalizado exige que las minorías se integren a sus estándares de

internacionalismo. Más allá del caso concreto europeo que suscita las migraciones por determinadas ventajas geográficas económico-políticas, la nota de Kristeva no es del todo aplicable al ámbito latinoamericano, donde las condiciones migratorias han variado y atravesado precisos desenvolvimientos desde el siglo XIX.

La nota de Kristeva es interesante al reflexionar en ciertos escritores nacidos en la segunda mitad del siglo XX, muchos decidieron migrar y escribir en otras lenguas. La migración que Maillard describe en *Bélgica* es un regreso a Ítaca. Un retorno conflictivo, en el que si bien existe la recuperación de la “memoria destello”, concepción que simbólicamente se representa con la persistente imagen de un charco en una carretilla, también hay una serie de confrontaciones con el pasado. La relación con la lengua no es unívoca. Kristeva problematiza el asunto del bilingüismo en el ensayo “Amor por la otra lengua” en el que lo relaciona con el fenómeno de la traducción.

Beckett y Nabokov incitan a pensar la cuestión del autor como *traductor* de sus propias obras. Georges Steiner, que también encaja en la categoría de escritores migrantes, señala las distintas características de la escritura fuera de su ámbito natural. De Beckett se ha mencionado la precisión y su “pobreza lingüística” en un francés que da en el blanco, gracias al sentido multívoco de la parquedad. Steiner analiza las reducciones, la elocuencia, las repeticiones, en suma, los rasgos que singularizan la escritura beckettiana. Y añade a la nota de Kristeva lo siguiente:

Samuel Beckett domina dos lenguas. Este es un fenómeno nuevo y profundamente sugestivo. Hasta hace poco, el escritor había sido casi por definición un ser arraigado a su lengua materna. Ser buen escritor significaba tener una intimidad especial con los ritmos del lenguaje que subyacen la sintaxis; significaba tener un oído especial para captar las múltiples connotaciones y los ecos secretos de un idioma que ningún diccionario registra. Un poeta o un novelista separado de su lengua materna a causa del exilio político o de una tragedia personal, era un ser mutilado. (Steiner, 2000, p. 32).

Steiner sugiere una discusión en torno a la obra de Beckett, pues la segunda lengua no es un espacio de intimidad. Al contrario, es un ámbito de extrañeza en el que las construcciones lingüísticas alejan al sujeto del lenguaje, lo descartan como si él no hubiera escrito. Lo mismo sucede con Kafka. Se escribe en la lengua del enemigo: el alemán. Es interesante que dado que las lenguas son formas de ver el mundo y de configurar una estructura de pensamiento, se filtren en las nuevas estructuras de las segundas lenguas.

La escritura en una segunda lengua no es confortable, es un sitio de conflicto, una guerra permanente con lo desconocido. Sin embargo, el asombro de Steiner por el tránsito entre lenguas, cristaliza en una observación que es pertinente en el caso de Maillard:

El hecho de que tres de las figuras quizá más geniales de la ficción contemporánea —Nabokov, Borges y Beckett— tengan un dominio absoluto de varias lenguas, y el hecho de que Nabokov y Beckett hayan escrito obras fundamentales en dos o más lenguas de familias diferentes, es extremadamente interesante [...] las consecuencias de este hecho todavía no han sido comprendidas. Las obras de estos tres escritores —y en menor grado la de Ezra Pound, con su mezcla deliberada de lenguas y alfabetos— sugieren que la literatura contemporánea puede ser considerada como una estrategia de exilio permanente. El artista y el escritor son turistas infatigables que miran las vidrieras donde se exhiben todas las formas existentes. (Steiner, 2000, pp. 33-34).

La noción de escritura como “estrategia de exilio permanente” merece una reflexión. Constituye una perspectiva para comprender la actitud de Maillard hacia el cuerpo. La lengua materna es andrógina porque es la lengua del padre. El francés, paisaje de dos aguas, es espacio de distancia y ausencia. Las explicaciones biográficas en torno a la adquisición de la segunda lengua, su posible justificación y los comentarios que ofrece la autora sobre sus peregrinaciones, palidecen frente a las pistas que sugiere *Bélgica*. Es hermoso, a la vez, que el castellano se internalice hasta convertirse en la lengua del afecto contrariando el caso de Kafka, que hablaba la lengua materna para cuestiones afectivas.

India dibuja el triángulo de espacios que visitamos al leer a Maillard. Es el punto medio entre España y Bélgica, aunque geográficamente la separen mundos. India es una representación del espacio adulto. Se resuelve allí, quizás, el conflicto entre la lengua madre y la segunda lengua. India es espacio de comprensión y comunión.

2.1.3.2 Bélgica e India: gozos y distancias

Bélgica es uno de los textos que muestra el símbolo de la tierra de origen o paraíso perdido que habita la mente occidental. Es un libro extraño porque su estructura es dispar. Contiene el relato biográfico de los viajes que la autora realizó con motivo de estancias poéticas para escribir los textos. Se narran ocho viajes y se intercalan cinco capítulos titulados “Intervalos”. Al final se incluye un Apéndice

con seis ensayos sobre diversos temas: una carta enviada a sus amigos para relatar sus viajes, apuntes sobre un cuadro pintado por su abuelo, una reseña poética de una película titulada *Jean Dielman* de Chantal Akerman, una reseña breve de *Je suis né* de Georges Perec, un ensayo sobre Proust, la memoria y el gozo, así como una nota autobiográfica sobre la memoria. El propósito es realizar un recuento de la infancia y reencontrarse con el lugar de origen. En los intervalos teoriza sobre problemas que analiza en los otros cuadernos en prosa. A diferencia de éstos, *Bélgica* presenta la singularidad de que las partes más filosóficas y reflexivas están separadas de los relatos de viaje. Da la impresión de que el libro es un *collage* que sugiere leerse ordenadamente. La manera en la que las partes están acomodadas no es propiamente orgánica. Otro aspecto que ofrece esta misma impresión, lo constituye el material visual —fotografías de infancia—, que también propone una lectura. Son fotografías pequeñas insertas en los apartados, la imagen diminuta no ilustra, sino que esconde el secreto de sus detalles, quizá porque estos se encuentran relatados.

Bélgica engloba los recursos empleados en otros libros: la escritura fragmentaria, la reflexión filosófica, la *hipertextualidad*, la hibridación genérica, pero con el añadido de material fotográfico y la separación consciente de las partes para producir orden. A los géneros mezclados (ensayo, poesía, narración), se añade la escritura autobiográfica. Es interesante apuntar diversos aspectos: la sugerente identidad que Philippe Lejeune establece entre autor, narrador y personaje. *Bélgica*

juega con ello porque entrelaza la identidad de la autora y la de la protagonista.⁹

Dos aspectos son importantes para considerarla como tal: los marcajes temporales y espaciales (fechas históricas, sitios concretos y apuntes ensayísticos sobre acontecimientos precisos), también las fotografías son material documental; también importa el hecho de que los acontecimientos narrados presenten un carácter íntimo pero también testimonial al expresarse en forma de confesiones.¹⁰

⁹ El problema de la escritura autobiográfica es interesante con respecto a los textos maillardianos. Según Philippe Lejeune existe una identificación nominal entre autor, narrador y protagonista que se establece por medio de un pacto autobiográfico, cuando el autor confiesa al lector, explícitamente, este vínculo. *Bélgica*, al utilizar una serie de enunciaciones históricas concretas, establece ese pacto con el lector, pero *Diarios indios*, cuyo elemento paratextual ya incluido en el título con el mote de “Diario”, nos condiciona, frente a otros elementos estructurales y estilísticos que van más allá de la escritura íntima, esto suscita ciertas preguntas: ¿qué sucede cuando el lector combina las argucias del ensayo literario con narraciones sobre estados de ánimo o situaciones? Este tipo de interrogantes surgen ante textos que combinan diversos registros genéricos, como veremos en el siguiente capítulo.

¹⁰ La escritura confesional es la primera muestra importante de la escritura autobiográfica; el primer ejemplo son *Las confesiones* de San Agustín, modelo de las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Los antecedentes de estos textos son las narraciones de *las vidas de los santos* dado que el término “autobiografía” comenzó a utilizarse hasta el siglo XIX en Inglaterra. En España el género lo cultiva, por primera vez, Emilia Pardo Bazán. También abordaré más adelante las interesantes ideas de Georges Gusdorf sobre este género discursivo en Occidente y las importantes aportaciones de Nora Catelli cuando vincula la escritura íntima, confesional, con la escritura de mujeres. Los estudios teóricos sobre este género son numerosos y pueden abarcar múltiples perspectivas como las aportaciones de Paul Ricoeur sobre la hermenéutica y la interpretación. También los estudios de Philippe Lejeune son fundamentales, pues definen el concepto de “pacto autobiográfico” del cual afirma: “Es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve, su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría “conectadas”, como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. El pacto de ficción nos deja mucho más libres, estamos “desconectados”, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario.” (Entrevista con Philippe Lejeune, 2004).

Estos fines incitan a cuestionar el papel de la escritura ‘personal’ relacionada con las concepciones de intimidad en Occidente.

Al final del último ensayo (<<*Signes Qui Ne Font Pas Signes*>>) se lee: “Y ¿lo lograste?, ¿tuviste éxito?, me preguntan al saber de mis viajes y mi búsqueda. No, no tuve éxito, respondo siempre con una sonrisa. No pude ensanchar la imagen, no pude recordar los pormenores de la misma, no. Pero ¿acaso importa?” (*Bélgica*, 2011, p. 337). Este tipo de apuntes autobiográficos pueblan el libro; consignan el vínculo identitario entre autor, narrador y personaje: “Lo que puede contarse podría iniciarse en un día de primavera, por ejemplo, un 6 de abril.” (*Bélgica*, 2011, p. 14). O esta otra en la que, además, se justifica la estructura del libro:

El regreso [a Bélgica] tuvo lugar en siete etapas y una conclusión, siete viajes repartidos a lo largo de tres años, y un último viaje, dos años más tarde. Este libro reúne lo escrito a lo largo de los viajes tanto como en sus intervalos, pues el retorno no se efectúa tan sólo en los desplazamientos sino también, cómo no, durante esos periodos intermedios que permiten la decantación de las experiencias. (*Bélgica*, 2011, p. 27).

Bélgica sostiene que es necesario que conozcamos las motivaciones de la escritura y la memoria y por eso disecciona la relación de la narradora con un mapa sonoro: la lengua. El mapa sonoro que aparece en *Bélgica* no era explícito en libros previos. En el Prólogo de *Bélgica*, constituido por relatos breves, se retoman conceptos que aparecían en libros anteriores: el viaje interior, la atención a algunos espacios significativos relacionados con el arte (se mencionan obras de Constantin Meunier, Magritte), y el relato de cómo surgen los viajes. Las metáforas que describen el encuentro con Bélgica son dos que se refieren a la memoria: la de un

charco en una carretilla y la de un muro del cementerio de la comuna bruselense donde se encontraba, según la narradora/autora, su acta de nacimiento. El mapa sonoro acompaña la observación de las epifanías del viaje.

La metáfora del charco en la carretilla despierta en la narradora una sensación semejante a la del narrador proustiano que detona la memoria involuntaria con la madalena, la visión de los campanarios de Martinville o el recuerdo de los objetos de Albertina en su casa cuando huye. La conexión con Proust es muy visible al final del libro, en el Apéndice, por el ensayo “Proust y el gozo”. En él analiza las implicaciones de la memoria destello y sus conexiones con el placer. Lo que hace Proust con la memoria destello es conjuntar el pasado con el presente de forma involuntaria. El recuerdo aparece intempestivamente por las sensaciones de determinado objeto o circunstancia del presente. Según Maillard la visión de la carretilla con el charco produce la memoria destello y suscita el gozo:

Pero “la infancia” no era toda mi infancia, sino algo muy concreto que intuía en ella, aquel gozo, precisamente, reconocido al ver la carretilla. Así que partí en busca de aquella niña que poseía el secreto de la dicha y recorrí sus lugares con la intención de ensachar aquella imagen. Si no lo logré, tal vez fue porque aquel fragmento pertenecía a la más remota infancia, aunque ahora pienso que, de haberlo conseguido, probablemente no me hubiera aportado más de lo que ya había obtenido. (*Bélgica*, 2011, p. 323).

La concepción de gozo ayuda a comprender un movimiento negativo en torno al cuerpo. No solo fusiona la memoria destello y el placer, sino que prefigura dolor:

No obstante, no puedo evitar preguntarme qué ocurriría si en vez de ser fragmentos amables los que fuesen evocados en los destellos fuesen, por el contrario, fragmentos esencialmente dolorosos. Sin duda éstos serían recibidos con la misma intensidad y la misma nitidez que los fragmentos dichosos, pero ¿les acompañaría la misma sensación de gozo?

¿Qué ocurre cuando el destello abre un momento especialmente inquietante, doloroso, terrible de nuestra vida? ¿Qué ocurre, por ejemplo, con las súbitas recuperaciones de escenas traumáticas? ¿Podría alguien imaginar que pudieran resurgir con deleite? (*Bélgica*, 2011, p. 331).

La cita muestra el temperamento de la narradora. Conecta el gozo con el dolor y encuentra en el arte un mecanismo para sublimarlo: “[...] el arte de la tragedia [es uno] de los medios más eficaces para la comprensión de la naturaleza humana [porque] es capaz de transformar sentimientos de todo tipo, incluidos los más espantosos, en experiencia gozosa.” (*Bélgica*, 2011 p. 332). En este ensayo hay un salto repentino que busca el displacer en la memoria porque todo el desarrollo inicial explica los vínculos de la memoria adulta con el paraíso perdido de la infancia. Cuando se esclarece la doble faz de la memoria, fuente de gozo y sufrimiento, se ilumina el tono general de *Bélgica*, siempre enclavado en esa tensión. Los viajes la muestran: la presencia de una abuela y una madre afectuosas, pero también un padre ausente; espacios recuperados, abandonados y olvidados a la vez. El texto es escenario de pérdidas pero también recuperación: “volver al origen es volver a ese estado inicial en el que, desprovista la mente de elementos suficientes para establecer comparaciones y, por lo tanto, inhábil aún para el juicio, somos dilatada conciencia, vivencia inmediata de un presente envolvente.” (*Bélgica*, 2011, p. 18).

En *Diarios indios* también hay retorno en cuanto aparece “el camino del thanatos”. No es un camino de placer, es el recorrido del dolor y de la muerte que nutre aprendizajes:

Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado. Éste es el problema: todo se nos ha hecho demasiado habitual, todo está siempre dispuesto. Y es que sólo las situaciones, digamos “aporéticas”, aquellas en las que nos encontramos totalmente desprovistos de recursos, son las que, cerrándonos el mundo exterior, nos obligan a franquear los límites del nuestro, interior. (*Diarios indios*, 2005, p. 17).

Al analizar *À la recherche du temps perdu*, Beckett diserta sobre el sufrimiento asociado con la costumbre y reflexiona en dos escenas. Una de ellas relata la estancia del narrador en Balbec por vez primera. Se instala en una habitación desconocida en el *Grand Hotel* y se angustia porque todo es distinto a Combray. La primera noche sufre terriblemente con los fantasmas de la novedad; las sombras del cuarto nuevo, el ambiente desconocido que lo circunda. La segunda escena narra la llamada telefónica que hace el narrador a su abuela, que al sentirla en el teléfono, desea reunirse con ella urgentemente, pero al hacerlo, tiempo después, no la reconoce porque ha envejecido. Las dos situaciones, según Beckett, convierten la costumbre en supresora de la memoria. La memoria voluntaria es la de la inteligencia, mientras que la involuntaria surge salvajemente estimulada por los sentidos. Concluye entonces que, para Proust, la costumbre implica dos movimientos paralelos: el aburrimiento y el sufrimiento. El primero

inducido por la rutina; el segundo, provocado por romper con la costumbre. (Beckett, 2013, pp. 32-35).

Diarios indios reflexiona en la pérdida de la costumbre al enfrentarnos a lo desconocido. Hay sufrimiento en ello, tal como Beckett advierte en la novela de Proust:

Nadie penetra en la profunda oscuridad de sí mismo si no es forzado por las circunstancias. 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: de lo acostumbrado, la llanura y sus colores: es menester que las formas hayan dejado de ser amables. (*Diarios indios*, 2005, p. 17).

El viaje del cuerpo (que es el del *thanatos*), es un trayecto negativo. Maillard lo define así: “[el camino del *thanatos*] en algunos casos se parece al odio porque reviste el carácter de la negatividad pero se distingue de ello fácilmente: el odio es como la perla que la ostra construye con su saliva alrededor del grano de arena. [...] El camino del *thanatos* no es el del odio aunque tenga en común con ello algo de aparente rechazo.” (*Diarios indios*, 2005, p. 19). Si el camino del *thanatos* no es el del odio, sí es de rechazo.

“Bangalore”, relato a pie de página, representa un tejido de notas marginales y nos cuenta la historia de la muerte: “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”?” (*Diarios indios*, 2005, p. 33). Al igual que Maurice Blanchot y otros escritores de la segunda mitad del siglo XX, las preguntas por los pronombres, por el abandono del *yo*, son frecuentes. Intercambiar el *yo* por *él* aunque,

paradójicamente, sea la primera persona la que se convierte en otra, es uno de los aspectos enigmáticos de la escritura. “Bangalore” muestra la identificación de la mirada viajera en el otro y la trascendencia de la negatividad: “... 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” (*Diarios indios*, 2005, p. 34).

El cuerpo pesa a la voz. En “Diario de Benarés” dice:

¿Qué es lo que en mí puede ser herido por las miradas? Aquello vulnerable, que no pertenece al núcleo, aquello que pertenece al mí. El mí es lo inestable que recubre al núcleo. Materia de intercambio. De fusión a veces (en el amor). El núcleo está a salvo. Las heridas son agujeros en las capas intermedias, desgarros en la superficie, mordeduras, absorción. Intercambios, al fin y al cabo. (*Diarios indios*, 2005, p. 101).

La concepción negativa del cuerpo tiene también una relación singular con el gozo. En *Bélgica* dice: “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.” (*Bélgica*, 2011, p. 31). Esta nota recuerda el relato de Yukio Mishima en su novela autobiográfica *Confesiones de una máscara* (1949), cuando el personaje se masturba ante el doloroso y “erótico” cuadro de Guido Reni, titulado “San Sebastián”. En dicha pieza se muestra al santo en una postura sensual atravesado por un par de flechas. Los vínculos entre dolor y gozo se evocan en numerosas tradiciones occidentales; una de sus fuentes principales es el cristianismo. A diferencia de la tortuosa percepción sobre la carne que sufre para

alcanzar el placer, los primeros opositores ante esta forma de entender el cuerpo, fueron las corrientes hedonistas de la antigüedad clásica. Foucault y Onfray describen, en *Historia de la sexualidad* y en *Contrahistoria de la filosofía* que, en el pensamiento antiguo, tanto el hedonismo como el estoicismo, consideraron ciertas restricciones de placer para potenciar su efecto. Buscaban placeres moderados y se incrementaba el gozo. A estos complejos vínculos remite la poética de Maillard.

2.2 Caligrafía en el cuerpo: la escritura sublimada, los días críticos y la visión trágica

El problema del cuerpo se atiende en diversas teorías filosóficas como las de Platón, Nietzsche, Husserl, Deleuze y otros pensadores, pero también en la estética hindú y en una gama de pensamientos críticos tangenciales en torno a la mística: todos influyen a Maillard. El acto de escribir también se cuestiona en la teoría literaria del siglo XX y en las vanguardias artísticas. A ninguna de estas vertientes es ajena la poética maillardiana.

Este capítulo aborda tres momentos con respecto a visiones del cuerpo que se transforman en cada libro. El primer análisis es sobre *Poemas a mi muerte*, primer libro de Chantal Maillard, en el que la poesía es un espacio del cuerpo que *ríe* porque acepta la finitud. La visión del texto como espacio de aceptación de la muerte cambia en escritos posteriores cuando el dolor, la enfermedad y la pérdida son temas recurrentes. Iniciar un complejo camino de observación, palpable en *Filosofía en los días críticos*, segundo libro analizado, ofrece otra consideración del

cuerpo en la que se le confronta con la mente; se plantea también la metáfora de la escritura como refugio. Otro problema es la presencia discursiva del pronombre yo y de los posesivos, en un caso, delata la incesante búsqueda por *ser* y, en el otro, la necesidad de detentar; son dos actitudes que el pensamiento hindú se esmera en erradicar para alcanzar la plenitud. Dado que *mí* y *yo* constriñen el lenguaje, para la voz lírica es importante observarlos y preguntarse qué implican, qué desean y por qué son voces imperativas y demandantes. Es necesario pasar al *Él*, como dice Maurice Blanchot; lograr que el *yo* se desvanezca invocándolo, que *tú* pueda transformar al *yo*. La idea cristaliza en un planteamiento fascinante, tercer aspecto revisado en este capítulo: el de la visión trágica. En ella el lector también se despoja del *yo*, se asume en su tragedia: la finitud. La vida es breve y trágica porque termina. La comprensión radical del *ser* se efectúa cuando la escritura literaria la completa el que lee.

En *Matar a Platón* una vez que el procedimiento de observación ha tenido lugar, es posible regresar a la raíz ya presente en *Poemas a mi muerte*: la de la aceptación trágica de la vida. La escritura descubre a la poeta diferente, colmada de su reciente apertura, principio ambivalente, infausto y cómico, que satura el saber. Se trata de la comprensión inmisericorde de lo humano, lo demasiado humano en el cuerpo: su morir.

2.2.1 El germen de la visión trágica en *Poemas a mi muerte*

Poemas a mi muerte, publicado en 2005 pero primer libro de la autora, plantea divergencias con los cuadernos en prosa. Se intuye un ritmo particular que no aparece en libros posteriores. Los poemas se encuentran en verso libre.¹¹ El conjunto de textos es un recorrido por el problema de la muerte; los poemas son breves, a veces se encuentran divididos en sub-apartados. La edición consultada que es la de la editorial La Palma (2005), es decir, la primera edición, contiene, al final, otro de los libros iniciales de Maillard titulado *La otra orilla*, que intercala elementos de prosa poética con narración; un par de poemas hacen alusión a Benarés y quizás este libro sea colindante con la propuesta estética posterior de los cuadernos en prosa. Dicho texto *La otra orilla* ha sido desechado por las antologías posteriores que ha realizado la autora de su obra. Y tal vez sea, uno de los inicios de lo que después serán los apuntes sobre la India. No voy a analizarlo, ya que Nuño Aguirre, en su meticulosa tesis sobre Maillard, lo hace.¹²

Poemas a mi muerte asume ideas que se deslindan de las posturas y preguntas sostenidas en los “días críticos de reflexión” (en *Filosofía en los días críticos*) y de la melancolía de *Diarios indios* o *Husos*. El meollo de la muerte juega

¹¹ A diferencia de otros libros de Maillard es notorio que *Poemas a mi muerte* posee un ritmo muy interesante. Aunque no hay una estructura tradicional en los versos, hay rasgos que los acercan a la canción, por ejemplo, cierta estructura musical, quizá de influencia andaluza, se cuela en las sentencias rítmicas, a veces parecidas a canciones gitanas. Al leer este libro se recuerdan algunos poemas del *Romancero gitano* de Federico García Lorca. He pensado que, tal vez, por una especie de colindancia de contexto y por la cercanía con la cultura andaluza, existan ciertas estructuras versales inconscientes que se plasman en este libro. El rasgo desaparece en libros posteriores o tal vez solo se transforma.

¹² Este es uno de los primeros trabajos sobre Maillard. Recoge y analiza todas las obras publicadas por la autora hasta 2012.

con ciertas metáforas. La comicidad es parte del sentido trágico del libro y hermana al lenguaje y a la muerte; juntos bailan. Hay vínculos interesantes con algunos postulados antiguos griegos. Por ejemplo, el que sugiere la escuela hedonista al considerar que la autosatisfacción es el camino para conseguir una vida sencilla y en libertad sin temer a los dioses, puesto que el hombre es su amigo y no su siervo. Una vida sin miedo, en la que la sabiduría consiste en no sospechar de los regalos de la felicidad (Otto, 2005, pp. 48-67). A diferencia del tono confesional de los cuadernos en prosa,¹³ *Poemas a mi muerte* convierte a la muerte en un personaje y, a través de la prosopopeya, iguala al sujeto que enuncia con el concepto magnánimo y solemne que trata:

Vivo más cerca de ella
desde que ha decidido degollarse
con el diamante que pule en los días de viento.
Para poner a prueba la dureza
de su filo, lo roza con la lengua
y utiliza la sangre que gotea
para seguirlo puliendo pues piensa
que de este modo el mineral adquiere

¹³ Detallaré este aspecto de la escritura diarística. Se inscribe en la literatura confesional. Además de otras implicaciones literarias, contiene alusiones políticas. Por ejemplo, la idea de la confesión en estrecho vínculo con el saber y el poder, cuestión que Michel Foucault señala en el primer volumen de *La historia de la sexualidad, La voluntad de saber*. Se cuestiona el exceso de confesiones en el discurso sobre la sexualidad; un exceso que el psicoanálisis promueve con el afán de que el sujeto verbalice la información oculta para exponerla constantemente y así curarse. Es necesario que los sujetos expulsen a través del decir las pulsiones del inconsciente y confiesen sus deseos y acciones reprimidos para poder re-insertarse en el “régimen saludable” de comportamiento. Las instituciones de las sociedades occidentales (la familia, los regímenes de salud, las estructuras educativas) intentan conocer y controlar los secretos mediante sistemas confesionales para asegurar su papel “saludable” en la colectividad. La escritura de diarios proporciona un espacio terapéutico en el que la confesión de la intimidad es exorcizada, no en vano se le vinculó con las confesiones de las monjas para saber si su servicio a Dios era leal. La idea también es colindante con la visión de la creación literaria como procedimiento de *sublimación*, tal y como Freud entendía el arte en general.

conocimiento de la sangre
y al acercarse a la arteria desea
con más intensidad atravesarla.
(*Poemas a mi muerte*, 2005, p. 15).

La muerte se da muerte y la idea se expresa con humor trágico.¹⁴ No hay temor, sino plasticidad en las imágenes que ridiculizan el teatro de la muerte. La cercanía de la voz lírica con la muerte también se mezcla con la perspectiva de encontrarse todo el tiempo a su sombra, pero el tono es de aceptación y no de angustia. Más adelante, en este mismo poema, leemos:

No por temor permanezco a su lado
sino porque quisiera hacerle comprender
que aquel no era su reflejo
sino el mío,
mas no tengo valor para decirle
que no es cierto que exista,
que el vacío de su ser sólo admite
transparencias
y que un diamante no podría
desear la sangre que no tiene
su cuerpo ambiguo y siempre ajeno.
(*Poemas a mi muerte*, 2005, pp. 15-16).

En estos versos se acepta la muerte y se la caracteriza como un ser transparente, sin sangre, prácticamente un concepto. Su ambigüedad se encarna, en cambio, en el cuerpo de la voz poética, pero esta no manifiesta rechazo ante su condición finita, sino comprensión. El tono lúdico, la expresividad jocosa de *Poemas a mi muerte*, se aúna también a aquellos postulados blanchotianos en

¹⁴ Una definición del humor trágico tiene que ver con la idea de Nietzsche de aceptar la muerte: decir *sí* a la vida a sabiendas de que terminará. También se vincula con el humor negro y pone en jaque las nociones de sentido común de la contemporaneidad sobre los acontecimientos. No se trata de desvalorizarlos simplificándolos, sino de redimensionarlos gracias a la observación.

torno a la obra artística y sus nexos con la muerte: “Mi muerte debe volverse cada vez más interior: debe ser como mi forma invisible, mi gesto, el silencio de mi secreto más oculto. Tengo que hacer algo para hacerla, tengo que hacer todo, tiene que ser mi obra, pero esta obra está más allá de mí, es esa parte de mí que no ilumino [...]” (Blanchot, 2000, p. 117). La parte no iluminada aparece y lo hace mediante la espontaneidad razonada del poema:

[...] La contemplo cubierta de inocencia
y me siento culpable de su suerte:
no atreverse a rozar mi cuerpo con sus labios
por miedo a verlo consumirse
ha de ser un tormento.
(*Poemas a mi muerte*, 2005, p. 23).

Muerte amante, muerte amiga, compañera incansable, espejo; es ella quien se angustia por no poder llevarse al cuerpo rebosante de vida. *Poemas a mi muerte* es un libro sobre la vida, ¿qué es la muerte sino la vida misma? La muerte es una muerte contenta, una breve tragedia en el ensueño vital, la culminación natural del ser. El último poema es una síntesis del movimiento que perfila el sentido trágico en la poesía de Maillard, sentido que se diluye en los laberintos de la reflexión ensayística. En *Poemas a mi muerte* hallamos el germen del pensamiento trágico que logra resumirse en el pulido libro *Matar a Platón*. Algunas de sus prefiguraciones pueden leerse en los poemas:

Me han condenado a morir por diez granos de arroz.
Todo está bien.
Los niños que desvisten a los muertos esperan en la plaza.

Poco podrán llevarse.

La luz del alba nace sobre el vientre de la diosa.
En sus collares de flores, la sangre
del último animal sacrificado.
Mi madre me sonríe a lo lejos.
Lleva en la mano los granos de arroz.
Todo está bien.
En las regiones intermedias sembraré un campo entero.
Ya preparan el té en los portales.
Se despereza un perro en un rayo de sol.
(*Poemas a mi muerte*, 2005, p. 75).

Este poema es extraño en su construcción gramatical y sintáctica; compuesto por oraciones breves que funcionan como núcleos de sentido aparentemente cerrados, independientes y sin subordinaciones, presenta un encabalgamiento en la segunda parte del tercer verso, con él genera un hiato a través de la imagen más violenta: la de un animal sacrificado. Esta redimensiona el cariz de la muerte al plantearla como un ámbito sagrado; el sacrificio, los granos de arroz evocados antes, describen un panorama rarificado en el que la vida y la muerte están juntas; al inicio, la viveza de los niños contrasta con la acción singular de desvestir a los muertos en la plaza, la evocación recuerda el carácter religioso que se insinúa después, cuando se habla de animales sacrificados, por eso se infiere que las circunstancias se desarrollan en una ciudad religiosa. Los elementos en el poema están separados gramaticalmente pero no por su sentido, pues debido a las reiteraciones se empalma la imagen del arroz con la de la voz lírica y la imagen de la madre, segundo personaje, que sonríe al condenado de lejos. Mientras que el poema se trata de alguien condenado a muerte (podríamos inferir, quizá, que por robar los granos de arroz), el tono es apacible, las imágenes finales, por ejemplo, describen elementos de viveza: la acción de sembrar, la idea

de preparar té o la visión de un perro desperezándose; se trata de una perspectiva afirmativa sobre la muerte. Quizás, incluso, la condena de la voz lírica tenga que ver con el hecho mismo de estar viva. El acontecimiento de la vida implica la muerte, encierra ese destino. El poema insinúa la contradicción que perfora la escritura.

La muerte, animal doméstico, se encuentra entre las palabras, en la experiencia enunciada, en el rito consignado. Los versos rememoran la cotidianidad colectiva en torno a la finitud y un halo de paz es reiterado por la sentencia: “todo está bien”. La continuidad y el transcurrir se resumen en las acciones registradas: los niños que desvisten a los muertos, la madre que sonríe, la preparación del té, el perro que se despereza; instantes cotidianos alumbrados por lo oculto; luz del alba que nace de la diosa, el símbolo de la condena y los granos de arroz —signo, además, del paso del tiempo, cual granos de arena. Poema de la nada hacia la nada, la muerte ronda sin fin la tanta vida; la tragedia insustancial incita a comprender con el cuerpo, no con la angustia de la razón.

2.2.2 Cuerpo y escritura en los días críticos: el ciclo de la observación

Una etapa intermedia en el análisis histórico de la obra de Maillard la constituyen *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios*, *Husos e Hilos*. Son textos que pueden denominarse “el ciclo de la observación”. Es visible un ámbito temático: el dolor ante la pérdida y la enfermedad. Esboza observaciones sobre la mente en las que se cuestiona el sentido profundo del yo. Yo es presencia, nombre y deseo. De acuerdo

con las filosofías hindúes uno de los fines de los seres humanos consiste en despojarse de la identidad y suprimir los anhelos. Para lograrlo es necesario emprender un intenso proceso de observación que, en la escritura, es una invocación y evocación de frases y circunstancias que producirán distancia de sí mismo.

Los textos presentan interesantes disparidades con respecto al método de observación; los hallazgos se enriquecen con las experiencias evocadas como sucede en *Diarios indios* o *Husos*. En este apartado solo analizaré *Filosofía en los días críticos*.

El texto comienza con una declaratoria contundente: “[...] ser es estar cercado, ser es vivir en un cerco: vivir atemorizado en un círculo de fuego sin atreverse a a-cercarse, a romper el cerco aproximándose a las llamas que aprisionan con su horror, con su nada, con su amenaza: la purificación, la destrucción por el fuego. Purificarse: desintegrarse.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 7). No es casual que el libro se cuestione, de inicio, por el origen del *ser*, pues con esa pregunta se suscita el proceso de observación. ¿Qué es el ser y qué es vivir? Si vivir es atemorizarse en el círculo de fuego sin lanzarse a las llamas, la vida es la nada. Una vez que las llamas alcanzan al ser, es posible desintegrarlo.

La noción de *ser* representada como lo cercado, lo aprisionado, la nada, tiene resonancias del cristianismo y del existencialismo; son visiones que recuerdan la transitoriedad de la existencia en busca de la redención —después de la muerte y a través de un proceso de purificación—, y la náusea por ser carne: la

extrañeza que entraña. Colindante con la visión del ser prisionero, el existencialismo es otra veta a la que remite la cita. Dice Sartre en *La náusea*:

Tengo frío, doy un paso, tengo frío, un paso, doblo a la izquierda, él piensa que doblo a la izquierda, loco, ¿estoy loco? Dice que tiene miedo de estar loco, la existencia, ¿ves, pequeño, en la existencia?, se detiene, el cuerpo se detiene, piensa que se detiene, ¿de dónde viene? Qué hace. Prosigue, tiene miedo, mucho miedo, innoble individuo, el deseo como bruma, el deseo, el asco, dice que está asqueado de existir, ¿está asqueado?, fatigado de estar asqueado de existir. Corre. ¿Qué espera? ¿Corre para escapar, para arrojarse en el dique? (Sartre, 2008, p. 153).

La visión de Sartre supone cierto pasmo negativo ante la existencia, un confinamiento singular que comienza por concebir la rareza del cuerpo. La postura de Maillard tiene que ver con esos reconocimientos primarios. No hay una relación única o negativa con el cuerpo. Tiene diversos sentidos.

En otro momento afirma: “Volar: sólo se puede volar con el cuerpo. El cuerpo no es el lastre sino la condición del vuelo. Sin cuerpo no se puede volar. Es necesario el esfuerzo para levantarlo del suelo. El vuelo supone el esfuerzo, el aprendizaje. El gozo es la elevación, y luego, la flecha.” (Filosofía en los días críticos, 2001, p. 11). La metáfora del vuelo es interesante, se vincula con la altura, la elevación, el conocimiento y lo sobrenatural y, por eso, lo divino. Sin el cuerpo es imposible levantarse y aprender, así que también es gozosa la elevación. A partir de estos textos existe una visión ambivalente de lo corpóreo, sobre todo, cuando la escisión del cuerpo y mente se presenta en la escritura:

Vuelvo a mí. Cada vez que abro el cuaderno de notas, vuelvo a mí. Vuelvo a mí en la escritura, o antes aún, en la tensión que dispone a la escritura. ¿Qué soy, quién soy antes y después del cuaderno? ¿Qué soy,

dónde estoy cuando no me escribo? Puede decirse que el cuaderno me está creando, está haciendo de aquel mí disperso el yo que se interroga acerca de sí mismo. (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 45).

El desprendimiento del yo exige que se conozca y se profundice en él. Volver al *mí* en la escritura, permitirle penetrar en la vida, amparar la pregunta por el *ser* mediante los signos escritos, es uno de los procesos necesarios para conocerlo y desprenderse de él. La escritura es también un modo de poseer, tampoco escapa al deseo, se expresa en el ansia de ser reconocidos como individualidades. Es interesante que la voz lírica se conciba fuera de la realidad del texto al preguntar: “¿qué soy, dónde estoy cuando no me escribo?”, tal vez sugiere que no hay yo si no se realiza en la página en cuanto se le evoca. ¿Qué tanto la escritura permite la impersonalidad verdadera?

Las preguntas por la escritura se multiplican en *Filosofía en los días críticos*, generalmente se fusiona con el abandono del yo, la adquisición de una identidad impersonal al escribir. También se le considera en paralelo a los procedimientos de la razón:

¿Y si no tuviese sentido la escritura? Nada más que un gesto compulsivo, una manera más de reafirmarse aquello que dice yo sin terminar nunca de creérselo del todo, ¿sería difícil asumirlo? Si todo, incluso las huellas que dejamos impresas, estuviese destinado a desaparecer como la carne, la carne que comprende bien nuestras emociones cuando no se lo impedimos. (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 50).

Pueden mencionarse semejanzas con otros escritores y pensadores al reflexionar en estas citas. Por ejemplo, la nostálgica revelación que evoca el *Libro*

del desasosiego de Pessoa que cuestiona, en múltiples momentos, para qué se escribe. También es interesante que el abandono del yo no parece negar la especificidad histórica que aparece en el texto. ¿Cómo entender los intrincados nexos entre la condición histórica —no del autor— sino de los sujetos que aparecen en la escritura, de las múltiples relaciones que evocan y del sentido crítico o acrítico que asumen frente a sus contextos? La teoría literaria ha optado por diseccionar métodos que asuman determinadas posturas en cuanto a este problema, de ahí la implicación de los lectores sobre su propia mirada crítica. En este caso basta puntualizar que la obra de Maillard sugiere la contradicción en forma de interrogante: ¿cómo comprender la disolución del yo en un discurso tatuado históricamente por el género y el contexto?

Un aspecto importante es cómo la filosofía ha establecido, desde Platón, dicotomías que enfrentan las ideas al cuerpo. El problema es complejo y tema de otra investigación, ¿cuáles son sus ligas con el pensamiento hindú y cuáles sus diferencias? Otro problema interesante lo constituye la contraposición del pensamiento hegeliano con las indagaciones de Oriente. Cixous lo crítica e ilustra un camino de investigación que podría oponerse o presentar semejanzas con las búsquedas hindúes maillardianas:

—Pues por desgracia, Hegel no inventa nada: quiero decir que la dialéctica, su sistema silogístico, la salida del sujeto en el otro para volver a sí mismo, todo este proceso descrito especialmente en *La fenomenología del espíritu*, está hecho comúnmente presente en la banalidad cotidiana. Nada más espantoso, más normal que el funcionamiento de la Sociedad, tal como queda expuesto con la apisonadora perfecta de la maquinaria hegeliana en el movimiento en

que, en tres tiempos, se pasa de la familia al Estado. (Cixous, 1995, p. 35).

Cixous señala que la dialéctica es una confrontación binaria que sostiene el esquema social. “El pensamiento —dice— siempre ha funcionado por oposición”. (Cixous, 1995, p. 14). A esta visión se oponen la filosofía nietzscheana y el pensamiento hindú. Pero, ¿no existe contigüidad cuando el sujeto trata de acercarse a sí mismo para comprenderse? Esta pregunta da pie a muchas más. Es significativo que el procedimiento que se evoca en los libros poéticos de Maillard asume que, en vez de confrontar para sintetizar, hay que “ver pasar...”, tal y como dice en el diario indio “Benarés”. Frente a la dialéctica, el pensamiento oriental sugiere la suspensión del juicio, reemplazar la razón por la observación. Escribir no fabrica un sistema de reconciliación dialéctica, tan solo despliega una mirada —nunca inocente, pero no enjuiciadora—, sobre el mundo, sobre el yo y su ausencia. ¿Es posible que la voz lírica, que es monológica en la poesía, suspenda los juicios y genere un discurso “neutro”? ¿Cómo adquiere una consciencia universal el lector frente a una voz enteramente situada pero que, al mismo tiempo, existe fuera de sí al formar parte del discurso intemporal de la literatura?

En *Filosofía en los días críticos* también se anota una cuestión significativa sobre la vinculación entre mente y cuerpo en un constante desorden que Occidente no enseña a comprender a través de la filosofía: “No es el cuerpo lo que tiene tendencia a repetirse, sino la mente, la mente que imprime sus miedos en la carne. Los modelos defensivos son cárceles que han de poder ser abiertas con

astucia, nunca ingenuamente. Pero hay quien no puede vivir si no es encarcelado.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 58). La mente es un espacio en el que los pensamientos desordenados inciden en el cuerpo; es ella quien imprime sus miedos que aparecen una y otra vez en la carne. Parece que Maillard alude a las enfermedades psicosomáticas que, finalmente, son la incapacidad que los seres humanos tenemos para poner en palabras los miedos. De ahí que el inconsciente los manifieste a través de sintomatologías y padecimientos. Se refiere también a un vacío reflexivo; nadie piensa en estos asuntos que son determinantes para la vida humana contemporánea. De igual manera, es curiosa la mención de los “modelos defensivos”, ¿se refieren a la incapacidad de conversar sobre estos males?, ¿o a la forma equívoca en la que los concebimos? “Vivir encarcelado[s]” es vivir sumergidos en temores, en los laberintos de mentes confusas que son incapaces de expresar qué sucede con sus cuerpos.

La tarea de *Filosofía en los días críticos* se asume así: “Mi cometido consiste en indicar los límites de la mente y sus márgenes. En los márgenes, el juego, la transformación, el arte.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 244). Preámbulo del cometido secreto y absurdo del arte, un espacio, a fin de cuentas, de márgenes, se insinúa que el pensamiento y el inconsciente, vacíos silenciosos, cobran forma cuando pueden nombrarse sus contenidos. La oscuridad nunca sanará del todo pero, al menos, la claridad del lenguaje ordenará su mezcla confusa y, tal vez, dé comienzo a una apertura hermosa y vasta: la de la creación.

2.2.3 La escritura sublimada

The Pillow Book (1996), de Peter Greenaway, retrata la belleza de un cuerpo convertido en lienzo de escritura. El símbolo representa la costumbre japonesa de guardar en una almohada un diario íntimo, el carácter iniciático del aprendizaje en tres tipos de conocimiento: el amor, la muerte y la venganza. Tres ámbitos de saber que estructuran la totalidad de la experiencia.

José Ángel Valente narra la postura de un hombre que escribe en un espléndido relato: “Elogio del calígrafo”. La visión de un padre encorvado sobre la página recuerda a Kafka que, en sus *Diarios*, continuamente hace referencia al cuerpo cuando describe la escritura. Para Chantal Maillard la escritura es refugio, cura involuntaria, una continua invocación y evocación que permite exorcizar los laberintos mentales. Al escribir se observa. Se deshilvanan los hilos de la mente y también se consignan los husos: los estados de ánimo. Frente al dictado de pensamientos, está la escritura y su cuerpo. Escribir es observar qué hace la mente; para poder racionalizarlo, situarlo en el lenguaje y sublimarlo. Así convierte en materia lo etéreo (la idea o los contenidos latentes) y consigna lo fugaz, cuestión compleja en la escritura, constituida por instantes, olvidos y eternidades.

Hélène Cixous también habla de la escritura convertida en carne:

Pero había locura. Escritura en el aire a mi alrededor. Siempre próxima, embriagadora, invisible, inaccesible. ¡Escribir me atraviesa! Eso me llegaba de pronto. Un día estaba acorralada, asediada, capturada. Eso se apoderaba de mí. Estaba asida. ¿De dónde? No lo sabía. Nunca lo supe. De una región en el cuerpo, no sé dónde está. <<Escribir>> me asía, me agarraba, del lado del diafragma, entre el vientre y el pecho, un soplo dilatava mis pulmones y yo dejaba de respirar. (Cixous, 2006, p. 21).

Los verbos “capturar, asediar, asir, acorralar” refieren a acciones entre cuerpos. Acorde con los apuntes de Cándida Elizabeth Vivero Martín en “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”, la escritura con marcas de género tiene elementos palpables que condicionan su recepción y que la distinguen de la escritura masculina porque es la encargada de transportar *un* cuerpo. Las dos experiencias que toda escritura (masculina o femenina) comparten, según Vivero, son el dolor y el amor. Pero la importancia de escribir sobre el cuerpo femenino implica configurarlo como una entidad simbólico-discursiva que muestre su estar en el mundo, quizás obviado en la vida histórica. Susan Bordo, por su parte, completa la imagen del cuerpo de la escritura femenina cuando asegura que ese cuerpo siempre es pesado al (d)escribirse, mientras que el cuerpo masculino encarna las ideas puras y el espíritu absoluto (Bordo, 1993, p. 26). El cuerpo masculino es ligero.

Para Maillard la escritura es sublimación, es el sitio de descarga que Gaston Bachelard intuye en la obra de Lautréamont. La escritura posee una función curativa:

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

para ahuyentar la angustia que describe

sus círculos de cóndor
sobre la presa

aunque en el alma no
en el alma
la estimación del tiempo que concluye
y es arriba
algo más que un silencio
con ojos semiabiertos
(*Escribir*, 2004, p. 71).

Crear también es refugio. *Escribir* es un libro muy explícito en cuanto a las funciones de la escritura como curación. En *Hilos* tiene la connotación de estado inevitable: “Irremediable./ Escribir irremediable./ Buscando remedio./ Con esa intención. Pero lo/ irremediable no es remediable.” (*Hilos*, 2007, p. 45). *Husos* también se refiere a la escritura como un ámbito que sublima el dolor. La creación no busca ser terapéutica, sucede porque la página es un espacio de conversación. Siempre está volcada en el que lee.

La escritura es un espacio/espejo de la mente en la que confluyen múltiples expresividades. También la geografía de la página nos enfrenta a sus cuerpos. En *Husos* o en *Matar a Platón* las notas a pie de página mostrarán, no voces diferentes, sino tonalidades que, en el caso de *Husos*, se confunden con el cuerpo central del texto. Estas formas textuales sitúan al lector ante un mosaico mental y un mapa de signos lingüísticos.

El cuerpo se conforma por un texto central y notas marginales tal y como sucede con el pensar, repleto de notas al pie, paréntesis, imágenes y frases, recuerdos, conversaciones y palabras sueltas. Aunque la aparente dispersión de los fragmentos en los cuadernos en prosa puede confundirse con pensamiento en

bruto, es el destilado de la observación que transforma en palabras los hilos y los husos. Si los husos, como dice Maillard, “son parte de una geografía mental”, la escritura es su mapa. Aunque la estructura fragmentaria implica una supuesta dispersión, hay una correspondencia secreta entre los textos. La escritura es un tejido por la recurrencia de formas, temas y estructuras.

Husos es explícito cuando evoca el concepto de escritura como movimiento sublimado del cuerpo. En este texto dice:

En el dentro, sangra. La herida se abre y sangra con el pulso. El grito la abre. O se abre y es el grito. El grito es. Largo, inacabable. Yo lo habito. Habito el grito. Y lo escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos, atemperado en la redundancia del decir, demorado en su representación. Entonces las membranas se debilitan y remonto en superficie, por un tiempo. Y lo ocupo. Ocupo el tiempo, ocupo la nada haciendo tiempo para seguir viviendo. Para sobrevivir. (*Husos*, 2006, p. 19).

El fragmento metaforiza negativamente la carne: el interior que sangra, la herida abierta y el grito, pero también medita el habitar —la existencia—, la espacialidad del cuerpo en el tiempo y la posibilidad representativa de la escritura. Con respecto a esta última, aparece el sentido sublimado: “escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos...” El carácter curativo de escribir se confronta con la herida y se opone al cuerpo/grito que perturba el tiempo. La escritura mora la nada e instiga a sobrevivir.

Es interesante pensar en la cualidad sublime del dolor que David Morris atribuye al Romanticismo. En *La cultura del dolor* hay un capítulo en el que se reflexiona en los vínculos entre dolor y belleza. Existe un momento en la historia

de la cultura de Occidente, en el siglo XVIII, en el que la pregunta por la belleza es desplazada, omitida, prácticamente censurada u olvidada de la estética. Morris aventura una hipótesis conectada con la noción de lo sublime. El concepto de lo sublime, aparecido en Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), también surge en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), de Edmund Burke. Transforma radicalmente los paradigmas estéticos que surgen en el siglo XVIII con el Romanticismo como una *praxis*, que ya no entendía el arte como un conjunto armónico de proporciones ni como una “enseñanza que a un tiempo deleita”, tal y como las poéticas neoclásicas insistían.¹⁵ El ideal clásico de la belleza, ligado con la verdad, según Platón, se intercambia por una nueva concepción aliada con la de Victor Hugo en su “Prefacio a Cromwell” (1827), en la que el arte da un vuelco radical en cuanto a lo representado:

Y es que lo bello no tiene más que un tipo, lo feo, mil. Y es que lo bello, hablando humanamente, no es sino la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntimamente vinculada a nuestra organización. Por ello nos ofrece siempre un conjunto completo, pero limitado como nosotros mismos. Por el contrario, lo que denominamos lo feo es un detalle de un gran

¹⁵ Aunque el registro de este cambio de paradigmas suele ubicarse en estos pensadores, y culmina en el Romanticismo, José Antonio Maravall lo observa en el barroco. Dice: “Con lo dicho, se liga lo ya observado por Wölfflin: el barroco no quiere dar testimonio de una existencia satisfecha y en calma, sino de un estado de excitación, de turbulencia. Wölfflin interpreta ese movimiento interno como aspiración a lo sublime, una idea muy próxima a la de la magnificencia, en la estimación del XVII. Y recuerda, a este respecto, la afirmación de Schiller: la belleza es el goce de una gente feliz, los que no se sienten felices buscan alcanzar lo sublime. Esa sublimidad es una manifestación de la sensibilidad: pertenece al linaje de la terribilidad, de la extremosidad; hacia ello empujaría, según la fina observación de Schiller, el sentimiento de infelicidad —que no es forzosamente de miseria— suscitado por el estado crítico e inestable de la época del Barroco.” (Maravall, 2000, p. 432).

conjunto que nos escapa y que armoniza, no ya con el hombre, sino con la creación entera. He aquí por qué nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos. (Hugo, 1971, p. 38).

Lo feo, lo grotesco, la inclinación mórbida, son engranajes de una concepción que arraiga con el Romanticismo y que transforma las concepciones estéticas. Morris acentúa el trasfondo filosófico que inserta el dolor en el arte como creador de efectos estéticos. Estudia sus implicaciones en las artes plásticas y también en la literatura. Muestra, por ejemplo, la visión sentimental que Wordsworth transmite en un poema de juventud donde habla del dolor de una mujer; es un poema melodramático, con formas que Morris califica de neoclásicas. En cuanto a su construcción no cumple con el objetivo de deleitar al lector porque enuncia de manera torpe. Sin embargo, seduce a su época. La cuestión temática no es única en la producción de empatía, las formas melodramáticas identifican a cierto tipo de lectores o consumidores de algunas artes. ¿Cuáles son los recursos que se emplean en el siglo XXI para generar esos efectos? La obra de Maillard sugiere interesantes aportaciones en cuanto a la cercanía y distancia del espectador con la obra que contempla. La obra se realiza en el espectador, forma con él una comunidad y se encuentra situada por el contexto. Hay obras que continúan charlando con las épocas que traspasan su presente porque, en ellas, un hondo misterio concertado las catapultas como constelaciones.

2.2.4 El sentido trágico de *Matar a Platón*

Matar a Platón es el libro que define los vínculos armónicos —no dialécticos— entre cuerpo y escritura. Muestra la culminación de la perspectiva entrevista en *Poemas a mi muerte*. Compuesto por 28 poemas y 28 notas a pie de página se relatan dos historias paralelas y cruzadas, con dos voces distintas que tejen un discurso en comunidad.¹⁶ Es un libro económico, eficaz y con una estructura sólida. A diferencia de los cuadernos en prosa, *Matar a Platón* es conciso, pues logra agrupar en los poemas y en la prosa de las notas al pie, un pensamiento que reflexiona sobre el tiempo —y dentro de este, el acontecimiento y el accidente—, el cuerpo y la escritura: el cuerpo y la mente fundidos en el tiempo.

Con similitudes con la ficción, se narra una historia que transcurre en un instante. Los epígrafes de Gilles Deleuze son elementos paratextuales de suma relevancia: “El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.” (*Matar a Platón*, 2004, p.11). El segundo epígrafe dice: “Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos en un solo *Acontecimiento* que no deja lugar ya, al accidente.” (*Matar a Platón*, 2004, p. 11). Acorde con el pluralismo que Deleuze advierte en la

¹⁶ Solo en el caso de este libro es posible hablar de dos voces completamente diferenciadas. En *Husos* utiliza el mismo recurso de las notas a pie de página, pero no existe una variación entre los dos textos, de tal forma que las voces terminan por confundirse. En cambio aquí, una voz es más lírica y reflexiva, la del cuerpo central del texto, mientras que la otra es eminentemente narrativa y con otra tonalidad. Las voces, tipográficamente distintas también, nunca se confunden.

filosofía de Nietzsche, la cita tiene que ver con “ese modo de pensar propiamente filosófico, inventado por la filosofía: única garantía de la libertad en el espíritu concreto, único principio de un violento ateísmo.” (Deleuze, 2002, p. 11). *Matar a Platón* es un libro que condensa el pensamiento filosófico a través de la poesía. Los mecanismos de la dialéctica contradicen a la filosofía nietzscheana de la que Deleuze advierte:

El «sí» de Nietzsche se opone al «no» dialéctico; la afirmación a la negación dialéctica; la diferencia a la contradicción dialéctica; la alegría, el placer, al trabajo dialéctico; la ligereza, la danza, a la pesadez dialéctica; la hermosa irresponsabilidad a las responsabilidades dialécticas. El sentimiento empírico de la diferencia, en resumen, la jerarquía, es el motor esencial del concepto más eficaz y profundo que todo el pensamiento de la contradicción. (Deleuze, 2002, p. 18).

El pensamiento de la contradicción encierra su fisura trágica. La tragedia es un género literario, pero también una asunción vital y una cosmovisión. Se expresa en la alegría, el placer, la ligereza y la danza. El papel del cuerpo es médula de la actitud gozosa por vivir.

Para Morris, la perspectiva trágica es un modo de encarar la vida y la muerte. Una de sus expresiones se ejemplifica en la obra de Joyce Carol Oates y sus notas sobre boxeo. El box expresa la visión trágica del mundo cuando el ser humano se enfrenta con los impulsos primitivos del cuerpo potenciados. “Como una bailarina, el boxeador ‘es’ su cuerpo, se identifica totalmente con él”, dice Oates (Cfr. Morris, 2002, p. 297), pero el boxeador es su cuerpo *trágicamente*, porque se encuentra en un escenario ritual en el que el dolor y la muerte lo cercan

cada instante. Por la violencia, el boxeador sabe que morirá y lo recuerda cada pelea; la metáfora del box es semejante al acontecimiento del hombre atropellado relatado en *Matar a Platón*.¹⁷ También el espectador de box se implica en la fragilidad del dolor ajeno al presenciar el combate. Su expectación puede ser sádica al mismo tiempo. “La tragedia —dice Morris—, nos permite experimentar y contemplar la paradoja de que la derrota ineludible, con su acercamiento a la muerte, nos puede acercar también a la comprensión de algo esencial que nos elude en los sucesos ordinarios de la vida.” (Morris, 2002, p. 301).

La tragedia ha sido desplazada por la ciencia y la cultura que aíslan el dolor y la muerte como si no existieran, insensibilizándonos contra ellos en la cotidianidad. Walter Benjamin anotaba, a principios del siglo XX, en “El narrador” (1936), que la función de los hospitales y los cementerios consistía en separar la muerte ante las atrocidades de los campos de batalla. A los guerreros les restaba enmudecer, guardar el secreto de los horrores de la guerra, es decir, aislar lo trágico. (Benjamin, 1991, p. XI). Para Morris es indispensable contextualizar los ámbitos del dolor y no recluirlos de sus contextos sociales y culturales. La visión trágica suscita una catarsis en la que reconocemos la finitud.

¹⁷ El concepto de “acontecimiento” es complejo, pero un ejemplo proporcionado en el ensayo “Michaux-Santôka” de Maillard es revelador. En este se evoca la filmografía de Tarkovsky cuando se le pregunta qué significa una gota de agua cayendo; el cineasta responde que no significa nada y Maillard añade: “percibir una gota cayendo no es pensar acerca de la gota cayendo. Parece que siempre necesitamos relaciones simbólicas que nos permitan realizar interpretaciones complejas, de esta manera nos sentimos más inteligentes. Pero ocurre que cuando pensamos acerca de la gota cayendo nos estamos perdiendo la gota cayendo.” (Maillard, 2014, p. 79).

Deleuze también analiza el sentido de la tragedia en la obra de Nietzsche y

concluye:

[...] ¿a qué llama <<trágico>> Nietzsche? Nietzsche opone la visión trágica del mundo a otras dos visiones: dialéctica y cristiana. O, con mayor precisión, la tragedia tiene tres formas de morir: la primera vez muere debido a la dialéctica de Sócrates, es su muerte <<euripidiana>>. La segunda vez a causa del cristianismo y la tercera bajo los golpes conjuntos de la dialéctica moderna y de Wagner en persona. Nietzsche insiste sobre los puntos siguientes: el carácter fundamentalmente cristiano de la dialéctica y de la filosofía alemana; la incapacidad congénita de la dialéctica y del cristianismo de vivir, de comprender, de pensar lo trágico. <<Yo soy el que ha descubierto lo trágico>>, incluso los griegos lo han desconocido.

La dialéctica [...] asocia lo trágico a lo negativo, a la oposición, a la contradicción. La contradicción del sufrimiento y de la vida, de lo finito y de lo infinito en la propia vida, del destino particular y del espíritu universal en la idea; el movimiento de la contradicción, y también de su solución: así se presenta lo trágico. (Deleuze, 2002, p. 20).

El filósofo contrapone la perspectiva trágica con el pensamiento dialéctico.

El primer poema de *Matar a Platón* evoca estas ideas:

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.
El hombre se ha quebrado por la cintura y hace
como una reverencia después de la función.
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:
lo que importa es ahora,
este instante
y la pared pintada de cal que se desconcha
sembrando de confetis el escenario.
(*Matar a Platón*, 2004, p. 13).

Se relata una historia: la de un hombre atropellado. Los versos son libres y las secuencias que se refieren al tiempo, están separadas por versos independientes. El poema reflexiona en el instante; el momento preciso en el que ocurre un accidente y este es un *acontecimiento*.

La voz lírica está ausente, la mirada del que observa es seca, descarnada, imparcial y en algunos poemas irónica: “Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:/ lo que importa es ahora,/”. En la nota a pie de página se relata otra historia: “Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado.” (*Matar a Platón*, 2004, p. 13). La nota corresponde a la primera persona que observa el transcurrir del tiempo sin detenerse. Ella es tiempo puro y mirada. A la voz a pie de página también le ocurre un acontecimiento: “Acabo de encontrarme con un viejo amigo./ Me ha pedido consejo/ acerca de unos poemas que está escribiendo.” (*Matar a Platón*, 2004, p. 15). El título de ese libro imaginario es *Matar a Platón* y trata “de una mujer que es aplastada por el impacto de un sonido” (*Matar a Platón*, 2004, p. 19). En las notas al pie se teoriza sobre el acontecimiento: “un acontecimiento, al contrario de una idea, nunca puede ser definido.” (*Matar a Platón*, 2004, p. 29). Acorde con la vivencia trágica compuesta por instantes y devenires, según Nietzsche, a ojos de Deleuze, *Matar a Platón* resalta que el acontecimiento no es simplemente un hecho sino la reunión de una totalidad en un instante: “Y en ese instante está el universo entero, en superficie, el universo en extensión/ como una enorme trama.” (*Matar a Platón*, 2004, pp. 35-36).

Matar a Platón discute con la filosofía platónica: “Platón desterró a los artistas por temor a que/ mostraran que lo-que-ocurre/ no tiene correlato ideal,” (p. 39). “que cada ser no participa de su idea sino,/ al contrario, de todo aquello que él no es.” (p. 41). “Censuró a Homero porque permitía la metamorfosis, el llanto de los héroes y la risa de los dioses.” (p. 43). Los poemas, en cambio, acontecen y no tienen correlato ideal: un hombre es aplastado por un automóvil, una mujer por el impacto de un sonido. Ambas circunstancias suceden, son irremediables e invitan al lector a que acontezca en su lenguaje. En el antepenúltimo poema, la voz lírica interpela directamente al lector:

Mejor no diga nada.
Sería inútil. Ya ha pasado.
Fue una chispa, un instante. Aconteció.
Yo acontecí en ese instante.
Puede que usted también lo hiciera.
Suele ocurrir con los poemas:
terminan condensándose las formas
en nuestros ojos como el vaho
sobre un cristal helado;
las formas, con su herida.
Pues 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.
(*Matar a Platón*, 2004, p. 63).

El poema evoca la imposible recreación de la herida que nos precede. La herida aparece en los cuadernos en prosa constantemente, ¿es el dolor de nacer?, ¿de estar en el mundo?, ¿de la vida como fuente creadora?, o quizá tan solo, ¿se

relaciona con la circunstancia, con el destino y la pérdida?, ¿existe una herida histórica? A diferencia de la prosa reflexiva, en *Matar a Platón* el pensamiento trágico se encarna.

Hay también una teoría de las sensaciones desperdigada en los poemas, se plasma en la mirada de las personas que otean el accidente: el niño que se asoma al balcón, el conductor, la voz lírica. Una orquesta de contempladores en un teatro de personajes poéticos sin importancia. Ortega y Gasset dice que la vida es un teatro histórico en el que representamos los personajes que nuestra vocación nos impone. En *Matar a Platón*, la vocación de la poeta es relatar el silencio del Otro.

3. La escritura y sus andamios: el esqueleto del cuerpo

La obra de Maillard es un espacio de cruces, pliegues y cajas chinas. Hay múltiples recursos estilísticos, temáticos y conceptuales sumergidos en los textos. La palabra que mejor define este carácter es “entrecruzamiento” dado que coinciden planos en los que una visión puramente literaria o filosófica permanecerían cortas. En la tesis *Hilando textos: notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*, Ana Tort apunta algunas de las caracterizaciones de esta obra: la nombra, bellamente, “madeja de voces” (Tort, 2014, p. 80). Al hacer alusión al carácter del texto como un “tejido”, Tort se destina a ubicar las armonías a las que incita la lectura: la conversación entre múltiples textos, un constante ejercicio de “saltos” a través de la interrelación de disciplinas, discursos y variaciones estilísticas y conceptuales, la supuesta aparición de voces, etc.

Los textos de Maillard son dialógicos, según apunta Tort e, incluso, polifónicos en consonancia con las aportaciones de Bajtin y la obra de Dostoyevski. Discrepo de algunos argumentos. Tort asevera la infructuosa tarea de considerar el empalme entre un discurso literario y otro filosófico sustentando el problema en la consideración de la propia Maillard que separa estos discursos. La filosofía, apunta Maillard, trabaja con conceptos, es vertical, arbórea, mientras que el lenguaje poético teje metáforas y analogías. Semejante al rizoma, el discurso poético invade con su oscuridad laberíntica; el discurso filosófico es, en cambio, luminoso y claro. Sin embargo, hay textos como *Matar a Platón* que beben de las dos aguas. En los libros de poesía la convergencia discursiva resulta una metamorfosis textual enigmática.

Con respecto a la presencia de una “madeja de voces” o polifonía difiero, pues se trata, más bien, de una voz desdoblada en distintos tonos, como si se desplegara una personalidad múltiple. Es muy sugerente al respecto el apunte de Tatiana Bubnova en “El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”, que puntualiza la diferencia entre un discurso poético, por excelencia monológico, dado que se trata de la voz lírica dispersándose, y el novelístico, polifónico, que conjunta un serial de voces. Desde luego, hay novelas que son monológicas y viceversa pero, en general, el discurso poético se trata de una sola voz. Para Bubnova esto se relaciona con el empleo del símbolo:

La polisemia del símbolo poético supone su unidad y auto-identidad de voz, su absoluta soledad en la palabra. Apenas irrumpe una voz ajena,

un acento ajeno a ese juego de símbolos, apenas aparece la posibilidad de un punto de vista distinto, y el plano poético se destruye, el símbolo pasa al plano prosístico. (Bubnova, 1976, p. 103).

La observación de instancias discursivas que podrían parecer distintas en *Diarios indios* o *Husos* muestra, más bien, variaciones tonales pues incluso los temas se repiten en ambas líneas discursivas.¹⁸ La multiplicidad de tonos tiene relación también con lo que abordaré a continuación sobre las estructuras de los textos. El entrecruzamiento de discursos, la conjunción de registros es un mapa sonoro.

La estructura del texto es cuerpo. Las formas literarias se agrupan en un código y forman parte de convenciones culturales e históricas en la constitución de su “lenguaje artístico”, según Yuri Lotman. Los tipos textuales responden a las convenciones de época y, en ciertos momentos históricos, prevalecen ciertas formas. Estas poseen rasgos visibles: escritura en los márgenes, citas, blancos activos, fragmentariedad y sintaxis específicas.

Esta línea de investigación indaga en el problema de los géneros literarios en la obra de Maillard. Cuestionaré el concepto de poema en primer lugar, luego el de “escritura íntima” para revisar los textos vinculados con la escritura autobiográfica y, en un tercer momento, reflexionaré en los textos de carácter

¹⁸ Una idea interesante con respecto a las variaciones tonales y que tiene relación con las indagaciones filosóficas de Maillard sobre los distintos procesos de conciencia entrevistados, por un lado, en la fenomenología de Husserl, así como en los distintos mecanismos de observación de ciertas corrientes de pensamiento hindú, es el hecho de que esta gama de tonalidades puede tratarse de distintas consciencias o niveles de la misma y que conforme las indagaciones se vuelven más profundas existe un enigmático desdoblamiento de la personalidad.

ensayístico, incluidos ciertos *paratextos* como prólogos, prefacios e introducciones realizados por Maillard sobre sus propios libros. Esta revisión sobre los géneros literarios implica comprender las estructuras o esqueletos de los textos.

3.1 Género literario y escritura

Una de las discusiones literarias más antiguas es la de los géneros. El ser de la literatura se conecta con los distintos tipos textuales en que tiene lugar. De todas las otras artes, dice Jean-Marie Schaffer en *¿Qué es un género literario?*, la literatura es la que se organiza en un sistema de especificaciones internas y configura una totalidad orgánica. Desde las consideraciones miméticas de Aristóteles, el problema de los géneros literarios ha asumido diversas orientaciones que evalúan sus categorías. Por eso se han descrito enfoques biologicistas (el de Diomedes o el de Brunetière), normativos (los del Neoclasicismo), históricos (los de Hegel y la hermenéutica), *inmanentistas* (la teoría literaria del siglo XX, el Estructuralismo y la Semiótica) y pragmáticos (aquellos destinados a la recepción de una obra literaria). Cada época tiene una relación singular con el problema; las concepciones de la Edad Media, por ejemplo, difieren de las del Renacimiento, así como las de cada pensador e, incluso, creador. Una obra contemporánea con los diversos usos y predilecciones genéricas de época, representará, de acuerdo con su adscripción y sus condiciones de producción, una gama amplia de consideraciones.

La obra de Maillard se inscribe en un registro complejo, pues aunque sus obras pueden dividirse, tal y como lo he hecho en este trabajo, en dos conjuntos

bien diferenciados: libros de poesía y cuadernos en prosa, cada libro propone interrogantes. *Matar a Platón*, por ejemplo, si bien se inscribe dentro de un registro poético, posee elementos reflexivos y narrativos. ¿Por qué se inscribe en el rubro de la poesía? ¿Cuáles son los elementos reflexivos y cuáles los narrativos y cómo se estructuran?

Una consideración iluminadora para comprender los nexos entre los géneros literarios son los cambios radicales entre ellos, que Schaffer ubica en dos momentos históricos: el de la antigüedad clásica y el del Romanticismo. Con el segundo se explica la génesis y la evolución de la literatura. Si existen textos literarios, explica Schaffer, y estos tienen determinadas propiedades y se suceden históricamente, es porque hay géneros que constituyen su esencia, su fundamento, su principio de causalidad.

Uno de los rasgos importantes de la teoría literaria del género, desarrollada en el Romanticismo y que pervive en autores del siglo XXI, incluyendo a Maillard, tiene que ver con las formas discursivas adoptadas en este periodo; formas que también se sitúan en momentos históricos concretos: la aparición del fragmento, el cultivo y lectura de la novela epistolar, la recurrente asunción de una narrativa de carácter íntimo (la predilección por la lectura de novelas confesionales, testimoniales o diarísticas). Estos rasgos aconsejan el estudio de la recepción. El público lector del siglo XIX correspondía a una burguesía ávida de consumir novelas y de identificarse pasionalmente con los objetos estéticos, por eso el Realismo arraiga en la segunda mitad del siglo.

Otro aspecto iluminador en cuanto al problema, es el que cuestiona los nombres de los géneros literarios, porque en Maillard hay una predilección por cultivar textos que no pertenecen a los “géneros mayores”: poesía, dramaturgia, narrativa y ensayo. En cambio, prefiere los “géneros menores”, sumamente complejos, vinculados de forma sutil con los mayores. Schaffer dice que estos poseen un estatuto bastardo que se reconfigura cada época. Cada definición de un género guarda una relación secreta con su contexto, por ejemplo el término *cuento* en la época clásica designaba un relato ficticio o un relato maravilloso. En el siglo XIX, Flaubert y Maupassant lo utilizaron como alternativa para *nouvelle* y designó a relatos breves. Littré, a su vez, lo definió como un término genérico que se aplicó a todas las narraciones ficticias, cortas y largas. Estas distinciones sirven para comprender los cambios y matices que se emplearon en el pasado, pero que en otro contexto son diferentes. Los diarios de Maillard distan de los diarios canónicos del siglo XIX.

Para Todorov, los cambios y modificaciones tienen que ver con la distinción entre *género* y *espécimen*, disyuntiva aplicada a las obras del espíritu pues la aparición de cada nuevo ejemplar modifica el conjunto y cambia la especie entera. La belleza de estas ideas esclarece el acercamiento a las obras contemporáneas, con respecto a las cuales cada nuevo espécimen es fundamental para su conjunto. En la obra de Maillard, el género tiene una función organizativa. La siguiente cita es una de las pocas que la autora destina, en *Bélgica*, al concepto de género:

Mi escritura: testimonio de una disposición reflexiva (conciencia, llaman a eso) en su actividad sincopada. El género literario es el producto selectivo de diversos ritmos de la escritura. Procedimiento computacional *avant la lettre*, resultado de la voluntad de orden, o su necesidad neuronal: la criba de las semejanzas, su hilazón sistemática. (Belgica, 2011, p. 87).

La orientación que comportan los géneros literarios se deslinda de la escritura. En el diario de “Benarés”, dice:

Extraño el ritual de mi escritura, el de la duda, de la *epojé*, la puesta en cuestión, la tela de juicio, su tejido, sus lenguajes inciertos. Preparo mi ofrenda, la pongo en el escalón, frente a mí, en mi cuaderno. Ofrezco mi renuncia al sentido, a todo sentido, mi renuncia a la necesidad de universo. Comulgo con el búfalo en la tensión de su cuello. (*Diarios indios*, 2005, p. 63).

Frente al juicio ordenado de los géneros, la escritura es incertidumbre, suspende el juicio.¹⁹ La cláusula “lenguajes inciertos” alude a la ambigüedad que “renuncia al sentido”. La escritura es un ámbito de imágenes: la tensión en el cuello del búfalo da vida a un abismo. Si los géneros hilan las “impresiones” o “visiones”, la escritura alumbra lo indecible.

Cuando Maurice Blanchot medita en Kafka, advierte que la literatura se pregunta por su propio ser; esa duda permanece dormida y silenciosa, pero no cesa de decirse; su principal razón se debe al lenguaje: se convierte en sujeto y en la máxima libertad. El lenguaje de la literatura no es utilitario, se vuelve consciente

¹⁹ Conocida es la influencia de Husserl en la filosofía maillardiana, pero considero que el término *epojé* está utilizado en esta cita en el sentido que le da Sexto Empírico como “suspensión del juicio”, es decir, que en la escritura ni se afirma ni se niega, ¿quizá se producen los dos movimientos al mismo tiempo?

de su insignificancia porque no comunica como el lenguaje habitual. Roland Barthes lo explica:

...escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí misma, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (el sacerdote indoeuropeo bien podría rebosar subjetividad mientras sacrificaba activamente en lugar de su cliente), sino a título de agente de la acción. (Barthes, 1987, p. 31).

Escribir permuta su estatuto cuando modifica la forma *yo escribo* a un “verbo medio”, “convirtiéndose en un entero semántico indivisible”, que posee todas sus realizaciones pasadas y futuras: es *todo* tiempo. *Écrire* “disminuye asintóticamente la distancia entre el que escribe y el lenguaje” (Barthes, 1987, p. 31). El sujeto se funde con la escritura: cuerpo escrito.

Estas consideraciones se relacionan con el problema del *yo*, porque el estatuto del *autor* cambia al convertirse en una función del texto.²⁰ ¿Qué es el *yo*? No es un cuerpo, sino un pronombre que es todos los pronombres al mismo tiempo.²¹ *Yo* es *otro*. El autor deja de ser un cuerpo histórico y alude a todos los cuerpos. En *Husos* Maillard diserta sobre el *mí* y el Otro:

Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, a punto de perder la escritura, a punto de perderse, de perderme,

²⁰ El problema del *yo* se simplificó en este párrafo. El *yo* no tiene que identificarse con la instancia del “autor” que, de acuerdo con Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” es únicamente una función textual. La obra de Maillard plantea disyuntivas entre la instancia del *yo* desligada de un sujeto histórico (que no es la autora, pero que establece “pactos de veracidad” con los lectores).

²¹ En esta nota hay una alusión a las teorías de Benveniste en “La naturaleza de los pronombres” (1966).

pues sabe que de mí el yo se reconoce más que nada en este gesto que me dice y en él encuentra la casa que no tiene superficie. —Pero superficie no, ahora no, ahora no es tiempo de subir. Sino de quedarse en el lugar, el no-lugar del observador que dice, que se dice, aunque en el huso también. ¿En el huso? ¿Cuál es el huso del observador? (*Husos*, 2006, p. 37).

La escritura es un espacio de observación en el que aparece el pronombre posesivo y también desaparece o se borra. En *Filosofía en los días críticos* asegura: “Todo tiembla con el ruido estruendoso y persistente de las palabras. Yo, en medio. Débil, cuajada como la clara de un huevo expuesto al calor claustrofóbico de esta camisa de fuerza llamada cuerpo.” (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 110). La escritura se libera de la camisa de fuerza del yo que, al permanecer expuesto, da primacía al artificio de las palabras.

La artificiosidad de la literatura fue una de las principales reflexiones del siglo XX, la realizaron las vanguardias con el antecedente imprescindible de Mallarmé, y también el formalismo ruso y la lingüística saussuriana desde sus diversas trincheras teóricas.

Un planteamiento muy útil que ilustra las interrogantes de la poética de Maillard, lo resume Blanchot cuando recurre a la voz de Mallarmé para cuestionar el acto de nombrar en la literatura:

Nombrar al gato es, si se quiere, hacer de él un no gato, un gato que ha dejado de existir, de ser el gato vivo, pero no por ello equivale a hacerlo un perro, ni tampoco un no perro. Es la primera diferencia entre el lenguaje común y el lenguaje literario. El primero admite que, una vez que la no existencia del gato pasa a la palabra, el propio gato resucita plenamente y por supuesto como su idea (su ser) y su sentido: la palabra le restituye, en el plano del ser (la idea) toda la certidumbre que tenía en el plano de la existencia. (Blanchot, 1991, p. 48).

Nombrar concede una existencia distinta a la de la comunicación habitual. Para Maillard, escribir no es un acto utilitario, pero tampoco supera la mera comunicación; la esencialidad del lenguaje poético consiste en hallar las palabras que la poesía necesita expresar y estas no pueden encontrarse en el habla cotidiana:

Poesía esencial no es aquella que se escribe al modo de los místicos de la India, de China, de Juan de la Cruz o de Walt Whitman; poesía esencial es toda aquella que dice con la palabra exacta aquello que somos cuando nos despojamos de lo aprendido, pero también, entonces, es la palabra que dice los gestos cotidianos, y da igual entonces que lo diga con sus palabras Juan de la Cruz, Lao Tsé, Whitman o Vikram Babu. (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 221).

La palabra poética se desacraliza pero no es insignificante. La cuestión de los géneros palidece ante el carácter profundo y esencial de la palabra poética. Ella es germen; ése es el sentido más significativo del esqueleto: en los huesos comienza el *ser*. La palabra es hueso de tiempo y todos los tiempos reunidos habitan sus manifestaciones y formas.

3.1.1 La concepción de “poema” a la luz de la definición de escritura

Maillard diserta sobre el concepto de poema en *La baba del caracol*, publicado por la editorial Vaso Roto en su colección Cardinales de 2014. Algunos de los aspectos abordados en este libro se repiten en una conferencia que dicta en Barcelona titulada “La creación”.

La definición de poesía y poema no son sencillas. Se han elaborado desde diversos planteamientos teóricos. Uno sustancial es el del formalismo ruso que define el término “literariedad” y con ello otorga un carácter específico al mensaje verbal literario. Jakobson habla de “rarefacción” para aludir a la peculiaridad de las construcciones lingüísticas literarias. Terry Eagleton, como uno de los representantes de la teoría literaria contemporánea, enfatiza la parte estructural del verso, cuyos elementos sonoros y métricos lo diferencian de la prosa: “Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos.” (Eagleton, 2010, p. 35). Rosa Navarro Durán, en *Cómo leer un poema*, señala también la disposición y el efecto rítmico que condiciona la estructura versal, cuya acentuación es distinta a la de la prosa (Narravo Durán, 1998, p. 33).

Estas concepciones arraigaron en el pensamiento occidental y fomentaron las preguntas de los artistas hacia el arte y sus procesos de creación. En parte por ello, Maillard cuestiona estos asuntos; considera que la poesía está emparentada con la creación, es *poiesis*.

En la conferencia “La creación” explica tres aproximaciones a la realidad: la primera se trata de un ámbito concentrado en el descubrimiento o la revelación, puede llamarse “realismo”, pues es una manera de enfrentarse a lo exterior para develarlo; la segunda implica un proceso de construcción, es un espacio en el que el concepto de “creación” es problemático porque al creador se le adjudica la capacidad creadora por encima de una *techné* y designa, cual demiurgo, al mundo

que se le presenta, el artista se transforma en un *hacedor*; el tercer paraje, en cambio, se forma por cordilleras difusas, rizomas subterráneos, inestabilidades; es el hábitat del poeta, en él, despojado de sí mismo, de su *yo*, del posesivo *mí*, convertido en escucha, se transforma en un animal frágil que busca casa. Afanado en encontrar refugio, tan solo deja huellas transparentes como la baba del caracol. Esta idea del animal frágil representa al poema.

Poema es exhalación, respiración, búsqueda incesante, ritmo, universo en expansión, entidad profunda, fragilidad y abismo. Al contrario del concepto filosófico universal, el poema dice lo singular, da existencia profunda a lo pequeño. Ser poema es *ser universo*: no hacerlo.

La baba del caracol es un libro poético en colindancia con los conceptos que analiza. Aunque corresponde a la prosa intelectual maillardiana, se estructura en una disertación fragmentaria, rítmica, elíptica y metafórica. La argumentación dialoga con la poesía. Es un libro distinto a *Contra el arte* en el que la autora realiza ensayos argumentativos convencionales sobre arte, literatura, dolor, educación y una amplia gama temática. *La baba del caracol* nos conmina a las preguntas con respecto a la interrelación entre los géneros literarios. Dividido en cinco ensayos, cuestiona el concepto de poema y de creación. Los títulos son “En la traza. Pequeña zoología poemática”, “El pájaro. Variaciones sobre poesía y pensamiento”, “Michaux-Santôka. A trazos”, “Orinar en la nieve” y “En principio era el hambre”. La metáfora que atraviesa los ensayos es la de la baba del caracol:

traza silenciosa e inadvertida. El caracol, como el poema, es singular y cómplice, deja su huella brillante y discreta, susurra.

El primer ensayo “En la traza. Pequeña zoología poemática” tiene un prólogo breve, de carácter crítico, que expone el fin de los textos. El libro obedece a un encargo que la incita a reflexionar sobre la creación. Para Maillard la palabra “creación” es oscura y le interesa en la génesis de los conceptos: “Crear una obra de arte. Crear un poema. ¿Es el poema una obra de arte? ¿Es arte del mismo modo que una obra plástica? ¿Qué los diferencia? ¿Qué los asemeja?” (Maillard, 2014, p. 11). Y concluye que la obra de arte es lo mismo que un poema: “Un poema es una obra, algo que se presenta y se dice, y lo que dice no es distinto de la forma en que se dice.” (Maillard, 2014, p. 12). He aquí el artificio del poema ligado a los cimientos de la creación: el poeta escucha el llamado de la técnica sin afanarse por hacer, el poema surge de los laberintos ocultos de una técnica que busca su casa.

“En la traza: pequeña zoología poemática”, primer ensayo, es un texto dividido en tres capítulos en los que se utilizan tres símbolos para referirse al poema: el erizo, el caracol y la araña. Con los tres animales y sus actividades (pinchar en el caso del erizo, dejar rastro en el del caracol y tejer en el de la araña), se cuestionan asuntos que caracterizan las ideas de Maillard sobre lo poético y que aparecen en sus otros libros.

La primera discusión simboliza al poema como un erizo. Es una caracterización que inventa Jacques Derrida. El pequeño erizo, descrito por el filósofo, se encuentra arrojado en una carretera y es frágil porque está abandonado.

Pero si alguien intenta rescatarlo, el erizo se defenderá con sus púas. La historia se vincula con la idea de “dejarse atravesar el corazón”, una concepción que surge por la capacidad defensiva del erizo que no permite que se le ayude. El poema es corazón: atraviesa y se permite ser penetrado.

La figura que representa mejor al poema es la de un ermitaño; un molusco, caracol o cangrejo que, para protegerse, busca su concha/casa y cambia de hogar continuamente: “el ermitaño no es la caracola: el poema no es la poesía. El poema es aquello a lo que apunta el decir; el poema es el eco. Por eso cuando, con el tiempo, las palabras o los versos se endurecen y pierden su sentido, hay que poder decir de otro modo, con otro ritmo.” (Maillard, 2014, p. 19). El poema es núcleo creativo, profundo y abisal que se funde en estructuras distintas, en su vida encuentra múltiples casas, cada una con sus ecos, cada una con sus gritos, cada cual con su ritmo sin fin, ¿es entonces el mismo poema en todos los tiempos y épocas?

El segundo apartado de “En la traza...” titulado “El augur y la araña”, cuestiona la génesis del verbo “crear”, propio de los pueblos monoteístas a diferencia de “criar”. Con este verbo trasplantado al universo artístico, el poeta adquiere el estatuto de dios o demiurgo y se aseguraba el manejo de una técnica, asunto importante en el siglo XIX. El poeta se convierte en un “constructor”. Sin embargo, la función fracasa en una realidad inestable, desde la cual no se puede construir, sino solo descubrir tramas e hilos que ya confabulaban el núcleo del poema; la labor del poeta es más bien la de tejer como la araña.

En la tercera parte vuelve, cíclicamente, a las metáforas del erizo y del caracol, del primero concluye que es un cuerpo que se utiliza a sí mismo para protegerse pero que eso lo vuelve vulnerable; el erizo se parece al inspirado que se debe a su genio, está volcado sobre sí y no necesita más, las musas le dictan; en cambio el caracol solo descubre ciertos hilos al ras de la tierra, su labor es modesta y poco sublime: deja un rastro casi invisible y a veces encuentra una casa que siempre abandonará.

El segundo ensayo, “El pájaro: variaciones sobre poesía y pensamiento” se constituye por apartados breves y líricos sobre conceptos o metáforas como el pájaro, la filosofía y la poesía, la verticalidad y la horizontalidad, paisajes del cerco, la brecha, el afuera, la calma, *l'éveil*. Los textos exponen la disyuntiva entre poesía y pensamiento. En el segundo apartado titulado “filosofía y poesía”, hay claves que discuten la interrelación entre los dos discursos:

Filosofía: el método o la manera de habérselas con el lenguaje para, a partir de unas premisas y mediante un desarrollo argumentativo, llegar a unas conclusiones.

Discurso filosófico: acotación al margen del universo. Delimitación.

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

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

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

¿Y el pensamiento? El pensamiento atraviesa, por supuesto, todas las elaboraciones lingüísticas, salvo la repetición (como manera) o la letanía (como modo). (Maillard, 2014, pp. 49-50).

La filosofía ciñe y el poema rasga... El pensamiento no es privativo de uno de los espacios, pero se manifiesta en formas diferenciadas. Estas definiciones se contraponen a las estructuras de los cuadernos en prosa en los que los límites entre filosofía y poesía son difusos. Hay discrepancia entre las visiones ensayísticas de Maillard y algunos textos. Curiosa por eso la lectura de *La baba del caracol*. Otra nota es significativa:

Para hablar filosóficamente, trazamos un eje vertical: hipótesis, deducción. Silogística. Dadas las premisas, desarrollamos y concluimos. Éstos son los parámetros. De lo universal a lo singular, o viceversa. Remontando de la especie al género y descendiendo a la inversa. Es el modelo del árbol de Porfirio. Toda definición procede arbóreamente. El modelo filosófico es vertical. (Maillard, 2014, p. 53).

La filosofía genera un conocimiento vertical y su método es preciso, por ello se puede representar a través de la imagen del árbol. En cambio la poesía:

... no es un árbol. Hay en la poesía una aspiración hacia la horizontalidad, aunque no debe tampoco confundirse con la planicie, en la que los árboles se enraízan. La poesía es un horizonte expandido, demorado en los infinitos recodos del bosque, un juego sutil, un enramado que a veces se hará nudo, liana, frondosa derivación de hojas inconexas, y otras adoptará en un impulso de ascenso o de descenso la línea suave o rugosa de algún tronco. Cuanto mayor sea su recorrido vertical más se acercará a la filosofía. Un poema vertical es un poema filosófico. (Maillard, 2014, p. 54).

La poesía no elabora edificios de conceptos; es un paisaje de lianas; urdimbre de fisuras. Aunque los conceptualiza como espacios expresivos distintos,

su objetivo es generar brechas, transformar los cercos. El llamado del pensamiento es libertario:

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 alguno de los cercos con los que protegemos lo ya conocido. Toda palabra que no pertenezca al decir ordinario ha de poder hacerlo, y de tal manera que el habitante del cerco asuma aquel verso de Paul Celan: «Digas la palabra que digas-/ agradeces / el deterioro.» (Maillard, 2014, p. 57).

“Michaux-Santôka: a trazos” es un recorrido crítico por la obra de ambos escritores: un paseo poético íntimo. Aparecen el viaje, la borradura, las preguntas sobre ciertos contextos artísticos, y la cuestión por la escritura y el cuerpo. Maillard aproxima el ensayo a la poesía, pues en vez de disertar argumentativamente, prefiere deambular en la reflexión:

Tal vez me sobrecogiera, en ambos, la honestidad de su escritura. La proyección en ella de la persona. Como si el escribir fuese un gesto o, mejor, una caída. Tener la impresión de que quien escribe se ha arrojado al escrito y permanece en él la huella de su cuerpo. Tal vez fuese porque trataba de hallar, yo misma, la manera de caer. La manera justa de caer. Con lo preciso.

O tal vez fuese porque ambos se adelgazaron hasta quedar con lo preciso: no se trata de decir menos (con la escritura), sino de dejar poco (de lo escrito).

Ambos, ciertamente, escribían «a trazos». Trazos pequeños, los de Santôka, más largos, los de Michaux. Esto supone una libertad, un despojamiento, una caída o un dejar caer [...] (Maillard, 2014, pp. 73-74).

Otra caracterización del poema es la del haiku. Maillard supone que esta forma poética implica ralentizar el ritmo mental, aquietarlo, aunque aparece ante la mente como un exabrupto o despertar:

El haiku, decía Bashó, es como una piedra lanzada al lago de la mente. Espontánea, inmediata, ha de golpear y despertar la atención hacia algo que ocurre y en lo que de repente puede captarse algo de lo que yace/surte de/desde/en todo, y en/con lo que también somos todos. En la experiencia del haiku, quien percibe no está separado de lo que percibe, y ambas cosas son una sola con el acto de percibir. En la India medieval, Abhinavagupta, dentro del contexto del sivaísmo de Cachemira, hablaba de la conciencia de esta unidad entre sujeto, objeto y acto de conocimiento como de una «iluminación». El budismo zen hablaría de un pequeño *satori*. (Maillard, 2014, p. 78).

Las formas poéticas conllevan una técnica pero asumen también un ser oculto: establecen conexiones profundas con la mente, descubren procesos de conocimiento. El último ensayo de *La baba del caracol* se titula “Orinar en la nieve” y describe nuevamente al haiku otorgándole más características además de sus rasgos métricos: “El haiku es así mucho más que un modo de expresión, es ante todo una forma de mirar, una forma de estar y por tanto también un modo de vida.” (Maillard, 2014, p. 102). El texto como vida también corresponde a un tiempo singular, es el tiempo de la orina en la nieve: “[...] la orina cae, humeante, en la nieve, es una chispa semejante a otra chispa, semejante a la idea de un mañana o de un paraíso eterno, del despertar o de la conciencia de lo efímero.” (Maillard, 2014, p. 104). El poema es acontecimiento e instante.

3.1.1.1 La noción de poema en *Hilos*

La noción de poema goza de realizaciones en *Hilos*. Se trata de la reelaboración versal de *Husos*; es su versión depurada. Constituido por versos libres, cortos y breves, posee un ritmo semejante al goteo; hay sonidos que se repiten, letanías o

mantras de voz que apenas si se escuchan. Se compone de ocho partes diferenciadas por los siguientes títulos: “Poemas-husos”, “La calma”, “Irse”, “De pie”, “Irse” (se repite nuevamente este título), “El cuarto”, “Visitas o sueños. Visitaciones”, “La luz, el aire, el pájaro”. Es un libro redundante porque un par de poemas tienen el mismo título y las frases repetidas se convierten en preguntas. También las imágenes son recurrentes.

Otro rasgo importante, de carácter editorial, es que la primera edición de Tusquets de 2007, contiene una versión del poemario *Cual* que, aunque es independiente de *Hilos*, se encuentra en el mismo espacio textual y puede considerársele parte del diálogo propuesto. “Cual” es una partícula de lenguaje personificada; a través de él, la escritura se cuestiona sobre sí.

En *Hilos* algunos presupuestos de *La baba del caracol* cristalizan. La primera cuestión interesante es la tendencia del poema a identificarse con ciertas expresividades orientales que Maillard evoca en la obra de Santôka, el haiku:

Atender a las hojas,
que vuelven a caer.
Estacionarse.
Luego,
entredós, aspirar al sol.
 (“Más de uno”, *Hilos*, 2007, p. 33).

Este poema es más extenso que un haiku, pero explora una forma adelgazada y breve en la que prevalece la actitud contemplativa. *Hilos* es el retrato de un cuerpo que se observa pensar: captura instantes, consigna acontecimientos:

De repente, sin. Porque
la mano se alejó del muslo.
Se elevó volteándose, palma
hacia arriba. La mano.
Y el aire insoportable, hueco.
Sujeción imposible. El muslo,
querencia adivinada en el envés.
Regresar. ¿Invertir? Los dedos,
un gesto —¿gesto?— un gemido, tal
vez. ¿Cómo? Arriba, frío. Abajo,
peor.
 El cuello, sí, ahí
el cansancio.
 La mano
en el muslo, por fin,
sin saber cómo.
("Sin". *Hilos*, 2007, p. 59).

Varios poemas reflexionan en movimientos sutiles del cuerpo. En este caso se describe la escena de una mano posada irreflexivamente sobre el muslo, mientras se describe la consciencia sobre ello. La locución adverbial “de repente” y la preposición “sin” sumergen al lector en un estado contemplativo. El agrupamiento sintáctico tiene una función invocatoria, “¿de repente, sin?”. Como si, de pronto, se suspendiera algo, se quedara el ser *sin* algo... Luego la atención se concentra en el movimiento de la mano que se voltea hacia arriba y permanece vacía; el desplazamiento suscita preguntas metafísicas que se repetirán en otros textos. El estado de la mano refleja el cansancio del cuello. Aunque el poema reflexiona en el movimiento, el cuerpo actúa inconscientemente. El poema refleja la actitud oriental de concentración del mismo modo en que el haiku evoca estados contemplativos que se suscitan en un presente de la naturaleza. El cuerpo,

como la naturaleza, se mueve sin aspavientos y la escritura capta sus acontecimientos sutiles.

A través de los hilos, la consciencia capta los instantes mediante el cuerpo. Los hilos pueden enmarañarse, pero los husos los desenredan. *Hilos* es un libro que pierde las puntas de los hilos y luego las recupera, repite las preguntas y después las abandona. Maillard, en una entrevista, los definió como pensamientos: “los hilos mentales”, “un tema, una imagen que se desenvuelve”. El hilo conduce a la mente. No los controlamos. Ellos, en cambio, guían al cuerpo. En un poema titulado “Tema I” leemos:

Algo despierta y mira dentro
(el dentro de la superficie, que
no es un dentro sino un debajo, como
el forro de un abrigo), buscando algo
en lo que anclarse. Un tema, busca
un tema. Para

sobrevivir. —¿Sobrevivir?
Decidme, ¿quién o qué
sobrevive?— Volver al tema.
En el tema el mí se reconoce
porque alguna parte suya
es afectada y se conmueve.
Como cuando las lágrimas. Por la imagen.
A la mente le gustan
las imágenes. Con ellas, teje.
Y el tejido hace mundo o lo refuerza,
lo hace consistente.
(Maillard, 2007, pp. 35-36).

El poema tiene el estilo telegráfico de los otros poemas, son versos breves, sintéticos, preguntas; una conversación solipsista o la increpación a un espejo. Son

los temas que se encuentran en el pensar. Encontrarlos permite sobrevivir. El tema es parte del yo, de sus posesiones. La mente está repleta de imágenes y con ellas teje.

Los hilos son materia inconsciente, la mente los lanza incontenibles. Un poema titulado “Estrategias” elucubra sobre la escritura:

Escribir. La escritura como abstracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato.
La voluntad
 ausente.
(*Hilos*, “Estrategias”. p. 37).

La escritura en *Hilos* a veces se identifica con un estado procesado, fruto de la voluntad consciente, sus vínculos con los temas y los hilos son complejos. En “Tema II” se refiere a estas redes:

[...] Todo es una forma,
escribo, de decir.— Y ahora
es la escritura el tema y ella,
detenida, a punto de decirme,
no se atreve, a punto de perderse,
de perderme, no encuentra
el gesto que me dice y que restaura
la casa en superficie.
(La superficie no, ahora no,
no es tiempo de subir. Mejor quedarse
en el lugar de la que observa,
el no-lugar, el huso,
¿el huso?
(*Hilos*, “Tema II”, pp. 39-40).

En este poema la escritura se pregunta por sí misma. La escritura es un tema, un hilo, también se pierde y se enreda. ¿La superficie evocada tiene que ver con los significantes? La voz lírica decide no subir a la superficie y, en cambio, se destina a observar. Si los husos ordenan los hilos y los hilos conciernen a la escritura, la observación y los husos, ordenan sus temas.

En “El Tema III” se problematiza la escritura en relación con la autora.

Principia aludiendo a la disolución:

Disolver, alguien dice. Disolver
el mí. —¿Quién disuelve?
Un disolver, tal vez. ¿En el decir?

El decir es el método.
Unifica.
En un punto.—

Yo soy
mis imágenes.

Tan sólida que apenas me sostengo
en el umbral mientras escribo.
Así pues,
volver al tema. El tema embebe
al mí que se despliega imaginando

y no acierta a decir. O no
acierta el decir diciéndose al
margen del mí. Al margen
de mí, balbuceo.

Por lo que vuelvo al telar y
sigo confeccionando el tejido
que me dice y me asegura que ayer
y hoy se continúan
en el rojo perfidia y un báltico
que nunca recorrí

y me encuentro creyendo en la alerta
que me guía, una y otra vez, hacia el

umbral. Y que se sirve del mí para desprenderme.
(“El tema III”, *Hilos*, 2007, pp. 43-44).

¿Cómo puede disolverse algo en el decir? “Decir unifica”, pues ordena las imágenes. El poema aventura una clave con respecto a la escritura y a los pronombres: “Yo soy/ mis imágenes”, con lo cual se implica que la mente es las imágenes, pero al escribir apenas si la voz puede sostenerse en el umbral, ¿será porque la escritura obliga a desaparecer? La voz vuelve a los temas, a las imágenes, se trata de proyecciones del *mí*, del *yo*. Observarlos permitirá, después, desprenderse.

La última parte de *Hilos* se titula “La luz, el aire, el pájaro”, símbolos de la poesía mística, pero la visión es crítica:

A esta luz de hoy
abotonada al forro entumecido
del cielo,
la querría más austera
y no menos poética,
sí más inmediata,
despojada de límites retóricos
que, dilatando el campo,
sujetan, sin embargo, la mirada
al cerco empobrecido
de las comparaciones.
(Sin título. *Hilos*, 2007, p. 133).

Luz austera, poética, inmediata, despojada de límites retóricos: es una luz adelgazada, breve, susurrada en la lengua sucinta del haiku. El lenguaje se abrevia, se enrosca en enigmas:

Podríamos jugar a hacer metáforas,
al fin y al cabo es por analogía
que aprendemos el mundo y sus causas.
Podríamos disponer en versos las palabras,
como antiguamente, para
poderlas recordar, recordar lo importante.
Pero ha pasado el tiempo,
ya nada es importante, sólo el aire,
tres sílabas apenas, en la página.
(Sin título. "Hilos", p. 139).

Apenas tres sílabas permanecen en la página. Lo poético no está escrito ni se escucha, aunque reverbera y grita el abismo... *Hilos* termina en silencio: "Aceptad mi silencio lo mejor/ de mí." (p. 143).

3.1.1.1.2 Breves notas sobre Cual

Cual es un personaje que representa las teorías de la impersonalidad maillardiana.

Es una partícula de lenguaje imprecisa, no tiene los atributos de una persona: no se llama *quien* o como un pronombre, es neutro y tan solo le suceden sensaciones:

Algo excitándose en Cual
por la parte más lábil.
Cual desdibujándose,
opaco en la sonrisa.
Celebrando el estío, las cigarras.
Ah, la lírica aún en los
labios, como afeites rancios.

Cual, sólido en la luz, frunciéndose
como antiguamente
la ropa de algodón con el apresto.
("Cual", *Hilos*, 2007, p. 147).

Los poemas sitúan a Cual ante ciertas perplejidades sobre lo esencial humano: mecanismos de percepción, sensaciones, el existir o el encuentro con el Otro. ¿Qué significa que una partícula del lenguaje se cuestione por lo humano? Cual es la impersonalidad personificada y esta se cumple cuando el Otro aparece:

Cual extrañado ante otro.
Extrañado de ser otro ante otro.
Estima la quietud de la sombra,
baja un pino. La ocupa.
Aprende a menguar con ella.
("Cual". *Hilos*, 2007, p. 163).

Fundirse con Otro es el decir insondable de Cual. El paso del *Yo al Él*, como dice Maurice Blanchot.

3.2 El cuerpo de la escritura íntima y su confrontación con la autobiografía

El concepto de "géneros íntimos" se refiere a los cuadernos en prosa escritos en forma de diario, cuadernos de notas o reflexiones ensayísticas en prosa poética. Su adscripción genérica es compleja y, quizá, se relacione en demasía con los rasgos que los lectores advierten en estos; también se vinculan con estructuras autobiográficas. En "La autobiografía como desfiguración", Paul de Man dice que la autobiografía es un modo de leer: "dos sujetos implicados en la lectura, en el cual se determinan mutuamente, por una sustitución reflexiva mutua." (De Man, 1991, p. 114).

Hay elementos que caracterizan la escritura íntima, no necesariamente autobiográfica, y cada lector puede descubrir sus rasgos. Generalmente son textos

escritos en primera persona que intercalan un discurso ficticio mezclado con reflexiones ensayísticas. No todos los cuadernos en prosa de Maillard, analizados en esta tesis, son autobiográficos. De hecho, la caracterización del tipo textual que hace Philippe Lejeune en torno al “pacto autobiográfico”, solo se cumple en *Bélgica*, pues la autora se identifica con el personaje y la narradora y ofrece un pacto de veracidad con los lectores al escribir sobre las condiciones de producción del libro.

Un ensayo de Georges Gusdorf titulado “Condiciones y límites de la autobiografía”, cuestiona aspectos importantes en cuanto al género literario. Se trata de asuntos que incitan a juzgar este tipo de literatura contemporánea de forma pertinente. La revisión de por qué interesa leer sobre intimidades ficticias es un asunto que compete a nuestra época. En Occidente existe la necesidad de narrar la vida privada debido a ciertas concepciones culturales sobre la intimidad y la persona. Una “persona” tiene reservada una vida íntima y la libertad de compartirla, pero existen sociedades para las que dicha concepción de individualidad y privacidad no es relevante, porque el *ser* se funde en sus funciones colectivas. Gusdorf ejemplifica con la mención de tribus para las que la concepción de persona no existe. Cada grupo humano tiene su propia asunción de privacidad e intimidad; cada época también. La lectura privada y solitaria tiene que ver con estos fenómenos. La necesidad de escribir sobre la vida personal también. Asumir que el diario es un documento que desea ser leído en nuestra época es un aspecto cultural importante, determina las condiciones de producción de ciertos textos y

modifica los vínculos de los grupos de lectores con sus concepciones de privacidad y espectáculo. El diario se ha convertido en un teatro.

La aparición de la autobiografía, según Gusdorf, se vincula con la fusión del artista y del modelo a partir de la imbricación del yo con el protagonista. Ilustrar su vida, mostrarla, comprenderla y traspasar su tenebrosidad, son algunos de los fines de este discurso. La autobiografía es un espejo; la vulnerabilidad evocada en la página aleja los fantasmas.

El cristianismo también ha utilizado la autobiografía, según resume Gusdorf, ya que el alma dialoga con su personalidad moral y observa si obedece las leyes de Dios. En “El diario íntimo: una posición femenina”, Nora Catelli señala también el vínculo entre el cultivo de estos géneros y el cristianismo: las monjas (el diario se caracterizó como territorio de mujeres), debían escribir sus pensamientos y actos íntimos para observar si asumían una conducta apropiada. Puede intuirse que estos encuentros con la neblinosa profundidad interior no eran del todo agradables. El remanente poco placentero se transfiere a los diarios:

Desde este punto de vista, desde el significado múltiple de lo íntimo, el modelo de recogerse en la intimidad para escribir un diario no implica la búsqueda de placidez, sino, al contrario, un encierro contradictorio, angustioso y amenazante, aunque ya no religioso, y, como tal, análogo de actitudes y costumbres femeninas en paralelo desarrollo histórico. Un encierro en el que ya no se habla con Dios, como lo hacía Teresa, pero donde se obstinan en permanecer los demonios. Recordemos, si queremos ahondar en el paralelo, que para las mujeres escribir un diario había sido (primero por razones institucionales y religiosas, luego por razones laicas) encerrarse a solas con aquellas fuerzas que intiman; o exigen; o penetran.” (Catelli, 1996, pp. 92-93).

Las caracterizaciones de los diarios coinciden con los vínculos ambivalentes que la voz lírica de Maillard sostiene con la escritura, ¿qué tan genuinos son si interpelan a un “lector modelo”? El texto literario ya no ampara una postura incierta con respecto al lector, lo asume en el desenvolvimiento discursivo aunque no lo interpele directamente. Cada texto literario supone una competitividad lectora, la obra de Maillard surge de un contexto complicado, que demanda habilidades lectoras. De ahí la importancia del título si contiene las palabras: *diario, confesión o autobiografía*. Aunque exista la noción de lector implícito en los textos, los cuadernos en prosa conservan las remanencias de las escrituras confesionales, por eso en *Filosofía en los días críticos* podemos leer cómo la voz se refiere a escribir como si fuese un ámbito obsesivo, tal y como hacían las monjas a las que Catelli se refiere. El diario también implica confrontarse con el dolor y la pérdida como sucede en *Husos*.

Gusdorf y Catelli analizan los nexos entre religiosidad, observación y escritura. Un término más se añade a estas consideraciones, el de confesión. Género autónomo existente desde San Agustín, encuentra una de sus formas “modernas” en las *Confesiones* de Rousseau. Hay algunos fragmentos de la prosa maillardiana muy cercanos tonalmente a la confesión, pero su manera de mostrarse es ambigua, pues en la mayor parte de los casos, no asumen el pacto autobiográfico del que habla Lejeune. La autora no se identifica, explícitamente, con el personaje ni con la narradora.

La asunción de la intimidad en la obra de esta autora permite observar un calidoscopio. Las figuras de colores guían hacia los propios y personales recovecos internos. Las luces y los cambios prismáticos juegan con la posición lectora ante los acontecimientos del texto. El desdoblamiento de las voces produce miradas particulares, somos testigos de otra vida pero, por ello, contemplamos la propia. Paul de Man dice que los lectores nos convertimos en jueces del auto-biografiado. Somos privilegiados espías que se asoman al texto y pueden juzgar libremente sus acontecimientos íntimos e, incluso, evaluarlos moralmente.

La confesión, el diario y la autobiografía no solo presentan la posibilidad de penetrar en el ámbito privado de otro, sino que maniobran con una concepción del secreto, y también con determinadas prefiguraciones éticas. ¿Cuáles son los vínculos de la literatura con la ética?, ¿qué tipo de complejidades suscita la escritura autobiográfica al situarnos frente a dilemas irresolutos de carácter moral? Las discusiones intentan traspasar las consideraciones obvias sobre la literatura panfletaria, surgidas a principios del siglo XX; conocidas son las posturas de Sartre con respecto al “compromiso” del escritor. Sin embargo, los problemas se modifican hacia la segunda mitad de este siglo, cuando la Segunda Guerra Mundial y la existencia de campos de concentración transforman el entendimiento del ser humano. Los vínculos que posee, en aquel momento, con las tecnologías a las que se enfrentaba, las visiones sobre los demás, sus vínculos con el entorno y la forma de concebir el conocimiento y el arte, distorsionaron los paradigmas de comprensión. Una serie de controversias insoslayables tuvieron lugar; Maurice

Blanchot, por ejemplo, cuestionó el papel del intelectual y su incidencia en las decisiones políticas. El pensamiento francés se concentró en pensar nuevas maneras de vincularse entre los seres humanos: la importancia de la amistad.

Los textos literarios y el arte suscitaron acercamientos distintos. La pregunta por las implicaciones éticas de los textos y sus nexos con los autores vuelve a problematizarse a la luz de la “muerte del autor”, proclamada por Roland Barthes en 1968. Se trata de asuntos que continúan planteando dudas. Son polémicas que enfatizan que el papel del arte delibera contra las apreciaciones de las primeras vanguardias que lo concebían como un juego intrascendente. Si el arte es la posibilidad de generar mundos, de erigir utopías, distopías, disrupciones y despertares, entonces su papel no es inofensivo, el arte no tiene una relación simplificada con la ética porque sus vínculos con el lector son complejos.

En el caso de Maillard el lector suele tener un papel decisivo, hay un *tú* al que se interpela constantemente y un cuestionamiento filosófico urgente por Otro. Se promueve también la exigencia de vincularse con lo escrito y cuando se trata de la literatura íntima se conmina a la sumersión, a la observación de sí. El lector arma un *puzzle* y se enfrenta a la imposibilidad de su propio enigma.

Otro rasgo importante con respecto a la escritura íntima y que también sugiere conexiones complejas entre el autor y las voces escritas, se constituye por los elementos *paratextuales*. Los títulos, los subtítulos, los prefacios, los prólogos, los epílogos, son elementos que condicionan su recepción. En el caso de los textos largos, se ofrece una crítica sobre los textos poéticos. Curiosa es la postura de

Maillard en cuanto a este tipo de textos, contrastantes en tono y estructura con el resto, se trata de un desdoblamiento de la voz ensayística que se distancia de los textos más creativos y los examina. La escritura íntima se acompaña por un conjunto textual crítico, ¿qué tan determinante es para el lector?, ¿condiciona la lectura? El rasgo también es significativo con respecto a la posición del autor frente a su propia obra, ya que como Ricardo Piglia anota en *Crítica y ficción*, el autor se convierte en un lector, si acaso, privilegiado.

3.2.1 La complejidad de la escritura íntima en *Diarios indios*

Las alusiones paratextuales del título *Diarios indios* son determinantes. La referencia al diario cuestiona la estructura del texto y el elemento *India* tatúa espacialmente la escritura. El libro compendia tres diarios, cada uno se destina al relato del viaje en una ciudad: “Jaisalmer”, “Bangalore” y “Benarés”. Aunque son micro-entidades independientes, se encuentran secretamente comunicadas. La traza de voz íntima los interconecta furtivamente. Michel Leleu realiza la siguiente distinción para tipificar los diarios:

- a). diarios históricos —referidos a hechos—, subdivididos en diarios “estilo” crónicas de viaje o de guerra
- b). diarios documentales —referidos a pensamientos—, subdivididos en diarios de reflexión puramente intelectuales (literarios, filosóficos o artísticos)
- c). diarios personales —referidos a sentimientos—, subdivididos en diarios íntimos y diarios espirituales
- d). diarios mixtos (mezcla de los anteriores) (Cfr. Contreras Ríos, pp. 10-13).

Diarios indios comparte características de todos los rubros, por lo cual lo considero un cuaderno mixto. Tiene elementos de los diarios históricos al compartir fechas. También posee reflexiones como los diarios documentales y diserta sobre emociones y sentimientos de acuerdo con los diarios personales. Cada diario suscita particulares consideraciones.

“Jaisalmer”, fechado en 1992, consta de 15 fragmentos breves. Parte de un principio reflexivo que se repite: “Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado.” (*Diarios indios*, 2005, p. 17). En vez de apuntar que la reflexión conduce a la luz, al saber, el punto de partida es inverso: nace de la opacidad, se dirige a lo desconocido. El comienzo es un viaje hacia el *thanatos*, al camino de la oscuridad del *ser*, al abismo. Nunca se habla de Jaisalmer, el lugar detona ciertos razonamientos, pero su nombre se elide:

Todo en este lugar, me es indiferente. Quiero decir que no he venido a buscarlo por ninguna razón en particular. Tampoco se trata de un lugar con una fuerza especial. Hace tiempo que sé que las fuerzas que provienen del exterior no abren nuestras murallas interiores sino que tan sólo nos proporcionan la ilusión de la apertura, que la energía que creemos haber conquistado ahí no es nuestra y que nos hacemos desde entonces dependientes del lugar que nos ha acogido. (*Diarios indios*, 2005, p. 22).

El fragmento no es confesional, pero sí expresa un tono íntimo que invita a participar en sus cavilaciones. Es una reflexión encarnada que el lector puede verificar en su experiencia.

Otro texto que medita en India cuestiona el concepto de *ser* y el peculiar tiempo surgido del panorama. A diferencia de la cita anterior, se vincula con la crónica y la bitácora de viaje:

La India está llena de ser, todo-es, todo está lleno de ser. Y sin embargo, en la mirada de las vacas el mundo parece detenerse. Los ojos de las vacas engullen la realidad, son como aquel lago profundo que los teóricos indios llaman *shantarasa*, el estado de paz del cual todos los rasas o sentimientos estéticos emergen y en el cual vuelven a sumergirse. Los ojos de las vacas son los pozos donde toda alteración es devuelta a la estabilidad. Es cierto que la sacralidad de la vaca en la India es una cuestión religiosa: por ellas, la realidad mantiene su equilibrio y los dioses conviven con los hombres sin estridencias a pesar del bullicio. La India sin las vacas sería un lugar insostenible, tan asombrosamente densa esa realidad que en los ojos de las vacas se atempera. (*Diarios indios*, 2005, p. 24).

La metáfora de las vacas, referida a la apertura a un tiempo distinto es, en este diario, la imagen cardinal, un recurso que Maillard suele repetir en otros libros: una imagen que se convierte en pivote. A través de ella se engarzan los temas. Un charco en una carretilla, la baba del caracol, la mirada de las vacas: imágenes de lo concreto que articulan el universo reflexivo. El elemento permite saltar a los asuntos y otorga ser poético a los conceptos. En otro fragmento de “Jaisalmer” dice: “En Jaisalmer hay una vaca ciega. La piel de sus párpados creció de tal forma que ha tapiado los pozos de su mirada.” (*Diarios indios*, 2005, p. 24). *Diarios indios* es un libro sobre la observación. Viajar es observar. La metáfora de la mirada también incita a que el lector se contemple. Luis Guerrero al prologar los *Diarios* de juventud de Kierkegaard dice que, en el diario, el observador es observado por sí mismo y el tiempo se modifica: “El diario se convierte [...] en una

repetición de sí mismo, pero con una nueva ontología, una forma de jugar con el tiempo, de congelarlo, de recrearlo, de reconstruirlo, de vencerlo”. (Guerra, 2011, p. 9).

Diarios indios es explícito en cuanto a una disrupción temporal, pero insinúa una paradoja: los viajes se sitúan en el tiempo, están fechados, pero las notas no son los escritos convencionales de un diario, son apuntes poéticos, sin tiempo y aunque están situados en el espacio, su letanía podría situarse en cualquier parte. Las imágenes recurrentes y el ritmo de la prosa ralentizan la escritura.

La primera persona es contemplativa: “Una ardilla se pasea sobre uno de los tapices que cuelgan de las paredes, sostenidos con dos piedras en el reborde del techado. El tapiz: un ensamblaje de bordados multicolores; la ardilla, una suave y escurridiza, ligerísima chispa de la vida.” (*Diarios indios*, 2005, P. 26). Cuando diserta sobre sí, el tiempo tampoco es occidental: “Aprendo mis límites cuando con paciencia mido el peso de mi cuerpo, el ángulo que traza su sombra en las paredes y esas líneas que procuro borrar a fin de no perturbar el orden de lo visible. Aprendo mis límites proporcionalmente al deseo que tengo de convertirme en mirada y descansar en ella.” (*Diarios indios*, 2005, p. 27). La India es otro tiempo. La viajera ha decidido sumergirse en su alberca imaginaria, lejos se encuentra el tiempo lineal.

“Bangalore”, fechado en 1996, es el segundo diario; a diferencia de “Jaisalmer” está escrito en el margen inferior de la página. El cuerpo del texto

seduce de otra forma, es escritura de márgenes, se convierte en susurro. La mirada lectora va hacia abajo, mientras arriba el silencio conversa con la página blanca.

El texto se caracteriza por la impersonalidad: “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” (*Diarios indios*, 2005, p. 34). La variación tonal dista de “Jaisalmer” pero mantiene con aquella voz, un vínculo secreto. A diferencia de la enunciación introspectiva, volcada hacia adentro, “Bangalore” recoge una mirada del exterior:

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 aquel niño cuya piel es la tierra con grandes ojos espantados, y aquel otro: una llaga que supura, una enorme yaga tumbada a lo largo de 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 [...] (*Diarios indios*, 2005, p. 35).

A diferencia de Jaisalmer, Bangalore tiene cuerpo, aparece en sus habitantes vencidos por las enfermedades y la pobreza. Las descripciones son naturalistas y la presencia de la narradora es determinante:

Yo tal vez sea aquella que oculta sus ojos en un pliegue de su blusa para que no los hieran, para que no los toquen con las manos sucias, para que no se los arranquen otros ojos, miles de ellos, ojos tan oscuros que no lograría anidar en ellos un suspiro, ojos incansables que profanan sin tregua lo que tocan, y me sangra el rastro, se me queda atrás, atrapado

en sí mismo y ojalá —pienso—, ojalá no trate de retenerlo la memoria.
(*Diarios indios*, 2005, p. 39).

“Benarés” (1998-1999) es el diario más prolijo. Consta de dos partes. Una corresponde al relato de la viajera que transita los 48 *Ghats* o escalinatas que conducen al Río Ganges. Cada sección recoge las impresiones de la narradora y presenta una reflexión que tiene vínculos con el ensayo filosófico. La otra parte consiste en una introducción muy breve de la autora que funciona como un documento que asume el carácter autobiográfico de los diarios. Como otro tipo de textos de la misma naturaleza, tiene también una función crítica.

A nivel tonal es notorio que la voz es completamente diferente a la evocación poética de los diarios. Se trata de una voz crítica y, con ella, se transmite la voluntad racional del observador frío e inteligente que privilegia la explicación por encima del análisis interior y poético de los diarios. Si *Diarios indios* es leído como una serie de textos íntimamente conectados, es curioso encontrar esta introducción aislada en “Benarés”, mientras que los otros diarios no cuentan con una, aunque existe una introducción general de la que hablaré después:

Benarés no tiene cuarenta y ocho ghats o escalinatas que llevan al Ganges. Tiene bastantes más. Mi intención era recorrerlos todos, desde el extremo noroeste de Benarés, aquel que toca con las tierras impuras de Nagawa cercanas al fresco recinto de la Banaras Hindu University, hasta su extremo opuesto. Pero no pude cumplir la totalidad del recorrido, en parte por la falta de fuerzas que presagiaba una larga enfermedad, en parte por la conciencia del absurdo de seguir con el ejercicio de masoquismo que aquello suponía dada mi terca voluntad de permanecer, esta vez, con mi atuendo occidental y en actitud de paseante muda y solitaria. En efecto, por aquellas fechas, con el partido nacionalista en el poder por primera vez, les habían enseñado a los niños una nueva diversión: apedrear a las mujeres occidentales que paseaban solas por las callejuelas o por los

ghats. *Esto venía a sumarse a la serie de agresiones, mínimas, si se quiere, pero continuas, a las que me veía sometida y que iban tejiendo, alrededor de mí, una tupida y asfixiante red que terminó por disuadirme de proseguir en el empeño. La contemplación solitaria, tan preciada (aunque no siempre respetada, de otro modo y por otras razones) en nuestra cultura, no es comprendida allí salvo formando parte de las prácticas de los ascetas y buscadores de alimento espiritual. (Diarios indios, 2005, p. 51).*

Es un texto introductorio de carácter ensayístico que abunda en el relato descriptivo de las intenciones de la narradora; al hacerlo, la sitúa en tiempo y espacio. Proporciona, además, claves que condicionan la lectura afectivamente:

No he pretendido en estas páginas, dar una imagen distorsionada de Benarés. Sólo un punto de vista, o más bien un punto de estar, un punto en el que puede estarse, en el que yo me puse. Benarés es muchas y poderosa. Inútil decir que me sigue atrayendo. Me sigue atrayendo y generando en mí ese amor-odio que le hace a uno volver una y otra vez a pesar de todo. Sólo quien ama tiene derecho a mostrar el lado (uno de ellos) oscuro de lo que ama. La decepción allí, lleva caminos paralelos a los de ese extraño pulso que recorre las venas y las articulaciones en busca del corazón, y le hace vibrar más alto, más poderosamente de lo que lo haría en otros lugares. (Diarios indios, 2005, p. 53).

A diferencia de la introducción, cada uno de los apartados de “Benarés” sustenta los recursos estilísticos de los otros diarios: tendencia a la reflexión, descripciones poéticas, un tono intimista y una focalización incisiva en el interior de la voz lírica. En la primera escalinata, “Assi Ghat”, la evocación descriptiva es una reflexión ensayística sobre Occidente, pero es también un texto lírico y crítico:

El olor a zotal contra la neblina que oculta las orillas del Ganges. Campanas, gorriones, voces, sonido de las chanclas que se arrastran. La mañana es turbia, y más suave, más llevadero el desarraigo entre tantos seres que adivino agitándose en lo concreto, afanándose en lo que son. [...] En Occidente ya no sabemos mirar afuera sin dar el rodeo por ese

falso adentro que es la mente. Por eso el afuera nunca ocurre dentro tal como se presenta, y es necesario recurrir a la filosofía de la representación. Todo idealismo es consecuencia de una pérdida de inmediatez, es la sistematización del desdoblamiento especular, un diagnóstico de la enfermedad o la pérdida. (*Diarios indios*, 2005, p. 53).

La cita tiene elementos poéticos y ensayísticos y cuestiona la pérdida de la inmediatez para el idealismo. La visión de las sensaciones, los olores y sonidos encarna una idea que se manifiesta temprano en *La razón estética*: “el historiar se realiza con placer, ese extraño placer al que llamamos «estético» [...]” (Maillard, 1998, p. 12). En *Diarios indios*, aunque existe un cuestionamiento por el dolor y los procesos de la mente, también se lee una retórica del placer, cuando las imágenes y el ritmo de los textos evocan sensaciones.

En “Benarés” hay una mezcla de descripciones poéticas y se describe la fisonomía del entorno y su historia, por eso también contiene elementos de la crónica. Uno de sus rasgos, que Susana Rotker atribuye al género, es la autorreferencialidad: “Las crónicas cuentan con la estilización del sujeto literario, a diferencia del periodismo: su estrategia narrativa no es la de la objetividad.” (Rotker, p. 175).

Un ejemplo de autorreferencialidad se lee en “Man Mandir Ghat”:

No tiene piernas. Está sentado en el ghat. Canta. Su canto me acompaña. 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 nos reconocemos. (*Diarios indios*, 2005, p. 66).

La mirada se dirige al exterior, pero el afuera está contaminado de subjetividad. A partir de la experiencia se construye un conocimiento abstracto que florece en la escritura encarnada, la autorreferencialidad se traspasa a un discurso volcado en el otro: “La acción de mirar lo que el otro hace es acción que acompaña. El respeto es entonces reconocimiento. En el hacer nos reconocemos.”

En el apartado 28, la escalinata “Raja Ghat” dice: “El sol me roba las fuerzas. Resuena dentro de mí el sonido de la ropa golpeada. Entre la piedra y el agua, el golpe. Sonido mojado, múltiple, ahuecado, plano a veces. Los lavaderos silban como serpientes.” (*Diarios indios*, 2005, pp. 63-64). Arqueología de las sensaciones, cuerpo distinto. Las sinestesias pueblan los *Diarios indios*. Transportan al lector a los parajes visitados, lo obligan a sumergirse en los laberintos de la sensación, a aprehender un conocimiento corpóreo. La segunda parte de “Benarés” ofrece un indicativo importante, repite en su título la palabra *diario* (“Diario de Benarés”), ¿es que, acaso, la primera parte no lo era?, ¿por qué vuelve a incrustarse la palabra *diario*, si los otros diarios se limitaban a citar el nombre de la ciudad a secas, con sus fechas entre paréntesis debajo de los nombres?

“Diario de Benarés” rompe con el conjunto e incluye apartados breves. En ellos se describen visitas: “Delhi”, “Jaipur” y “Kajuraho”. En estos fragmentos, las imágenes evocadoras, las repeticiones que detonan el ritmo, producen letanías en la mente del lector. En “Delhi” se trata de frases: “En un principio fue el deseo. Luego la tierra árida, los anchos páramos, el desierto infinito que cabe, todo entero, en un corazón humano.” (*Diarios indios*, 2005, p. 71). En “Jaipur” son micro-

relatos trenzados con la reflexión: “Cuando me miras con deseo me haces el regalo más hermoso. Creas el mundo a partir de mí. Si niegas tu deseo me dejas sin recursos, si niegas mi deseo, empobrezco.” (*Diarios indios*, 2005, p. 71). En “Jantar Mantar” son imágenes; desfilan camellos y como las vacas producen un presente ensanchado:

Fuera, la parsimonia de los camellos. Su tiempo es la medida exacta del día en cada paso. Frente al esfuerzo desafiante de un emperador por medir el trayecto de los astros, la sabia compostura del animal del desierto, su orgullosa suficiencia, su muda entereza. Quieren conocer las leyes del cielo quienes no se conocen a sí mismos. Como si el afán de conocimiento interior se torciera irremediabilmente al pasar por los ojos, siempre orientados hacia fuera. Convertidos en curiosidad, el anhelo o la nostalgia de un saber sin medida. (*Diarios indios*, 2005, p. 72).

La imagen poética de los camellos detona la apertura a un presente eterno e instantáneo: tiempo sagrado. Entonces el yo se sumerge en el Otro y existe una comprensión profunda del *ser*. La compasión silenciosa escribe el tiempo divino.

El espíritu crítico nace de otros parajes alejados del saber occidental que privilegia una mirada turística sobre lo desconocido. En cambio, el viaje de la voz poética es profundo. No solo encierra la pretensión romántica de “descender a los ínferos”, tal como Gérard de Nerval experimentaba para ingresar a la locura creadora. La sumersión maillardiana implica transformarse a partir de la observación: regresar a Ítaca que es el centro de sí mismo; se trata de salir transformados del viaje, y de conocer al yo en el trayecto.

La última parte de “Benarés” es la culminación del proceso de observación, el libro termina con la evocación del placer:

[...] ¿cómo es posible el gozo, el gusto, la entrega? Pues bien, está aquí, en el vuelco, sin distancia, sin pregunta, en la proyección inmediata. El vuelco está en el gesto del niño al tirar de su cometa, pero también en el de la mujer que compra tela para adornar su casa, la que elige adornos para su cuerpo o vestidos complicados. [...] El interés por las cosas, en definitiva, es lo que urde la vida de un pueblo. Los antiguos oficios. Mi vida, en cambio, despojada de ello, cabe, limitada, en mi atención de observador. Observo y me observo y observándome me encuentro, peligrosamente, al desnudo. Con mi ser de observador observado. Luego, miro afuera y sigo observando. (*Diarios indios*, 2005, p. 75).

Qué curioso que en este fragmento la palabra “observador” se encuentre en masculino, ¿por qué la voz lírica se ampara, inconscientemente, pese a cuestionarla, en la razón del hombre?

El proceso de observación es, tal cual se lee en la cita, un encuentro. Occidente recrea a Oriente hurgando en sus viajes interiores e idealiza la actividad milenaria de los pueblos sumergidos en sus oficios ancestrales. La última frase de la cita evoca una distancia, ¿la compenetración con otras culturas es, a fin de cuentas, una idealización?

La mirada al exterior produce un resquebrajamiento del yo, al sentirse mirado se vulnera y puede cuestionar su deseo. Los viajes rompen murallas y fronteras. El ser humano que ha visto mundos distintos romper el suyo, es incapaz de odiar lo desconocido:

¿Qué es lo que de mí puede ser herido por las miradas? Aquello, vulnerable, que no pertenece al núcleo, aquello que pertenece al *mí*. El *mí* es lo inestable que recubre el núcleo. Materia de intercambio. De fusión a veces (en el amor). El núcleo está a salvo. Las heridas son agujeros en las capas intermedias, desgarros en la superficie, mordeduras, absorción. Intercambios, al fin y al cabo. Dar, antes de exponerse a la absorción, evitar la violencia de aquel que necesita reforzar sus murallas, las capas múltiples que protegen su

núcleo como la grasa el hueso al que recubre y el hueso al tuétano. (*Diarios indios*, 2005, p. 101).

“Benarés” finaliza con “La vuelta”, en su última nota lamenta la guerra: “¡Es tanta la guerra en todas partes! ¡Tanto trabajo cuesta reconocerse! ¡Tan torpe el intento, el acercamiento!” (*Diarios indios*, 2005, p. 110). Y, después de todo, la voz lírica ofrece esperanza mediante la creación poética y su palabra tenue: “Lo que hacemos aquí se hace en otro plano, lo que deshacemos se deshace allí, también. 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.” (*Diarios indios*, 2005, p. 110).

3.3 La escritura ensayística

La escritura íntima se liga a las definiciones de ensayo literario. Michel de Montaigne advierte su carácter fragmentario, el juego de las citas, la propensión al vagabundeo y la dispersión. La presencia de la primera persona es fundamental. Todas las características pueden rastrearse en los cuadernos en prosa, pero hay un conjunto de textos filosóficos que merecen un trabajo independiente, aunque revisaré algunos aspectos.

Los entrecruzamientos discursivos no son del todo explicables si recurrimos únicamente a los apuntes de Montaigne, pues muchos elementos se desprenden de

consideraciones teóricas contemporáneas. El desarrollo histórico del ensayo ha transformado algunos de sus caracteres.

Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo* ofrece una síntesis útil sobre el género que abarca sus concepciones recientes. Julien Benda, por ejemplo, lo denomina “literatura de ideas”; Sartre, “discurso intelectual” y Adorno lo concibió como herejía. Barthes lo liga con posturas ideológicas y más tarde lo define como “táctica de escritura emancipada de todo contenido”; una vasta gama de autores del siglo XX, como Musil o Foucault, lo consideran “terreno de experimentación del yo”. Además pueden rastrearse sus múltiples definiciones en cada contexto. En la escritura de Maillard el ensayo se compenetra con dos cuestiones: lo ideológico y la experimentación del yo.

3.3.1 El discurso intelectual y el ensayo filosófico: *Contra el arte*

Un ejemplo de discurso intelectual son los ensayos compilados en *Contra el arte*. Estos ensayos corresponden a la reflexión filosófica tendiente a la objetividad. Se genera distancia entre el yo que escribe y la materia de análisis. Editado en 2009, compendia textos y conferencias sobre temas variados. Un breve apartado titulado “Acerca del título del libro (a modo de prólogo)”, explica el término “contra”:

El adverbio “contra” que introduce este libro ha de leerse no solamente desde su acepción más común, la del enfrentamiento y la ofensiva, sino también desde la que designa la solidez del soporte. Me he situado “contra” el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el

arte que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro 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.” (*Contra el arte*, 2009, p.10).

El libro medita en aspectos analizados de forma contraria a presupuestos occidentales. Se divide en tres partes: “El muro de las contemplaciones”, “Muros de palabras” y “Muros de seda India”. Las secciones abarcan problemas como los que siguen: el *kitsch* y la globalización, las emociones estéticas, los vínculos entre la mística y la metafísica, la enseñanza de la filosofía, la función simbólica y social de la mujer en la India.

Solo examinaré un ensayo titulado “Sobre el dolor”. El texto es fruto de una conferencia que le solicitan a Maillard para el Foro de Salud Pública y es un texto que carece de lirismo. Su punto de partida es la pregunta: ¿por qué la filosofía no ha hablado sobre el dolor y sí sobre el sufrimiento? Explica la necesidad de la filosofía de recurrir a conceptos universales. Cuestiona el uso de un método hipotético-deductivo que Aristóteles sistematiza y que hereda a la visión occidental. Se trata, dice, de “construir esquemas válidos, aplicables a cada caso particular y que, por tanto, también ella [la ciencia], elige para sus investigaciones[:] objetos que [puedan] sintetizarse trascendiendo el orden de lo particular.” (Maillard, 2009, p. 225). Tratar al sufrimiento de esta manera es posible, según Maillard, pero no al dolor, que supone una “zona oscura, difícilmente cuantificable” y apropiada más al subjetivismo del que lo padece.

En un apartado titulado “El sentido del dolor” esboza algunas definiciones sobre el dolor de acuerdo con Frankl y Junger, entre otros, y finaliza con la descripción de cómo la autora ha enfrentado el dolor a través de sus aprendizajes de filosofía hindú. Benarés es un ejemplo que ilustra cómo las personas pueden soportar el dolor sin alterarse: ni al frío ni a las heridas añaden malestar; la mente no suma un excedente de sufrimiento a la presencia de enfermedades. Las personas no permiten que el nerviosismo de la mente invada los males que las aquejan.

La referencia al dolor añadido es un asunto recurrente. En “Sobre el dolor” explica con claridad el problema y bosqueja consonancias entre el dolor y el lenguaje. Cuando Occidente no adormece su relación con el dolor, lo verbaliza, tal como sucede en el psicoanálisis. Las prácticas orientales en torno al cuerpo pueden ser contrarias a las racionalizaciones europeas. Es verdad que al verbalizar las sensaciones ocurre un entendimiento específico:

Cuando no hay palabras, la sensación no interpretada puede, incluso, en ciertos casos, fortalecer. Cuando las hay, las sensaciones se lastran y puede ocurrir que las palabras que las nombran lleguen a cobrar más importancia que éstas. “Ponte el jersey, que te vas a enfriar...”, “Pobrecito, ¿te has hecho daño?...” y el niño, que no lloró al caerse, se echa entonces a llorar. Se aprende, a menudo, con palabras que desplazan sentimientos, por ejemplo, cuando el “¿Te duele mucho?” significa en realidad “Me he asustado mucho”. El adulto asustado le añade miedo a la sensación, un miedo que al niño no le pertenecía al caerse. (*Contra el arte*, 2009, p. 132).

Al observar se abandona el lenguaje y nos distanciamos del yo. Es una práctica inversa a la del psicoanálisis. Hablar privilegia las voces de la mente. El observador, en cambio, se distancia de sí. El punto central de “Sobre el dolor” es la

interrogante: “¿Cuánto de dolor añadido hay en el dolor?” El concepto que sirve para explicarla es el de *algognosia* (conocimiento del dolor), con el que el sujeto que padece puede aprender a distanciarse de su dolor para sobrellevarlo:

Dicho de otra manera, en la medida de lo posible, y según la intensidad de la misma, puede uno aprender a convivir con la sensación dolorosa o a combatirla, siempre que sea posible distanciarse lo más mínimo de ella. De los factores afectivo-emocionales (*algotimia*), en cambio, resulta más difícil distanciarse porque sencillamente, el “yo” es básicamente ese conjunto de factores y cuando decimos “me duele”, el “me” es, digamos, algorítmico, mientras que el “duele” sería *algognósico*. (*Contra el arte*, 2009, p. 133).

Escribir es un punto de fuga para sublimar el dolor, pero, quizás, antes de escribir, sea interesante observar en silencio la distancia.

3.3.2 Paratextos: el discurso crítico maillardiano de los prólogos, prefacios e introducciones

La noción de *paratexto* es útil para pensar la *transtextualidad* que Gérard Genette, en su libro *Palimpsestos*, define como “*todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos*” (Genette, 1989, p. 9). Hay cinco tipos de relaciones *transtextuales* que son la *intertextualidad* (que comprende las formas de la cita, el plagio y la alusión), la *paratextualidad* (vínculos de todo texto con títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al pie, epígrafes, fotos, etc.), la *metatextualidad* (se trata de un “comentario” que une un texto a otro que habla de él sin citarlo), *architextualidad* (es una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual —

títulos como “poesías”, “ensayos”, etc.—, *hipertextualidad* (toda relación que une a un texto B (*hipertexto*), con un texto anterior A (*hipotexto*)).

En el caso de la obra de Maillard los vínculos de la *paratextualidad* con la obra son vitales. Los títulos, los subtítulos, las fotografías, las entrevistas, las conferencias, las lecturas públicas, determinan conversaciones, sobre todo porque muchas de ellas se editan y son material bibliográfico que condiciona la recepción de la obra.

Según Genette la instancia prefacial es una frontera débil entre el adentro y el afuera del texto. Se trata de una zona compleja “no sólo de transición sino de transacción” entre el autor y sus lectores (Genette, 2001, p. 8). Para un lector contemporáneo la lectura de los prólogos puede ser banal y pasar inadvertida. En la obra de Maillard, los prólogos, prefacios e introducciones no son triviales, pues habla la consciencia crítica del libro. La voz presenta al texto ante los lectores potenciales, caracterizados como *jueces* que requieren la explicación de las intenciones de la autora.

La autora parece controlar la recepción, pero quien observa es el lector que decide qué tipo de acercamiento e implicación emprenderá en cada caso. Un tipo de consumidor de literatura contemporánea asume que el autor tiene el papel de explicar sus fines ulteriores. Ésta se ha convertido en una de las funciones de los prefacios y prólogos. El consumidor es incompetente y, acostumbrado a algunas de las tramas simplificadas de la televisión y la publicidad, confía en lo que lee sin cuestionarlo. La incapacidad crítica lo distingue de un lector pues el segundo re-

escribirá el texto, mientras que él lo adquiere por la vasta cantidad de paratextos que se lo han recomendado, incluidos los que el autor escribe.

El lector establece un pacto con las instancias prefaciales y también se sitúa críticamente ante ellas. En *Umbrales*, Genette caracteriza múltiples textos dentro de esta categoría: introducciones, prólogos, notas, noticias, avisos, presentaciones, exámenes, preámbulos, advertencias, proemios, preludios, discursos preliminares, exordios, entre otros.

En los libros de Maillard destacan los epígrafes como el primer elemento paratextual significativo. Después se incluye un prólogo o prefacio de la autora sobre el libro. Diserta sobre la causa y los fines de los textos y puede incluir una síntesis de los contenidos, de acuerdo con la terminología de Genette se trata de “prefacios originales o asertivos”, cuya “...función cardinal [es] *asegurar una buena lectura.*” (Genette, 2001, p. 168).

Poemas a mi muerte contiene un prólogo de la naturaleza mencionada en el que la autora ofrece una guía de lectura. Este rasgo Genette lo atribuye a la supuesta modestia del prólogo autoral o asertivo que no puede autodenominar al escritor como un creador talentoso²² pues no es apropiado y, en vez, se tiene que conformar con dar el panorama temático.

²² “La palabra talento —dice Genette— es tabú... Montesquieu la emplea una vez, a la que volveremos pronto, pero con una simplicidad que compensa todo. ¿Cómo entonces valorar la obra sin que parezca que se implica su autor? La respuesta es evidente, aun si atropella un poco nuestro credo crítico moderno, que todo está dentro de todo y que la forma es fondo: hay que valorizar al tema, queda por abogar más o menos sinceramente la insuficiencia de su tratamiento: si yo no estoy (¿y quién lo estaría?) a la altura de mi tema, de todos modos debe leer mi libro por su “materia”. (Genette, 2001, p. 169).

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 el 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 que procuré retratar en cada uno de los poemarios que conforman este libro. En los *Poemas a mi muerte* seguí, pues, el camino europeo, el del diálogo con la muerte propia, que es el doble o el contrario, mientras en la segunda parte, *El río*, trataba de aproximarme a aquella actitud holística, tan patente en los lugares donde el orden ancestral no se ha cuestionado y que intuí durante mi estancia en India. (*Poemas a mi muerte*, 2005, pp. 7-8).

La misma actitud crítica se sostiene en otros libros. En *Diarios indios* se refiere a los condicionamientos del viaje. En este libro, la prologuista opina, resume la estructura completa del libro y abandona la falsa modestia. En dichas intervenciones es patente el comentario de Genette sobre la valoración del texto, no solo para el lector sino ante la crítica, aspecto que constituye una de las funciones del prefacio moderno. A continuación, un ejemplo:

Los cuadernos que componen este libro no son crónicas de viaje. Tampoco son el resultado de un experimento antropológico. Son los diarios de una conciencia observadora que acaba siendo el objeto de su propia observación, la historia de una mirada que progresivamente se invierte para dar cuenta de sí misma.

Jaisalmer y Bangalore, los dos primeros cuadernos que se entregan aquí, fueron escritos en 1992 y 1996, respectivamente, y representan etapas importantes del trayecto. En Jaisalmer, una ciudad situada en el desierto del Thar, a orillas de Pakistán, experimenté con más intensidad la desorientación que supone franquear los límites de lo acostumbrado. En Bangalore me inicié en la dureza de la compasión y comprendí que este sentimiento nace más de la fiereza que del dulce y decadente apiadarse de la burguesía cristiana, pues, lejos de ser una modalidad del enternecimiento, arranca de la advertencia del dolor ineludible y del mal de existir. Pero fue de nuevo en Benarés, años más tarde, donde, decididamente se cerró el bucle. (*Diarios indios*, 2005, p. 13).

Las notas se apartan del tono inseguro del prólogo a *Poemas a mi muerte* y reflexionan en el andamiaje del libro. La sentencia del comienzo ofrece claves sobre el “lector modelo”: “Los cuadernos que componen este libro no son crónicas de viaje”; un lector versado que conoce los géneros literarios puede inferir los rasgos de cada uno.

El interés de ordenar el texto tiene también relación con lo que Genette analiza referente a las recopilaciones: “La recopilación de ensayos o estudios es, sin duda, el género que requiere más fuertemente del prefacio unificador, porque a menudo es el más marcado por la diversidad de sus objetos, y al mismo tiempo el más deseoso, por una suerte de pundonor teórico, de compensarlo o de denegarlo.” (Genette, 2001, p. 173).

Husos e Hilos no cuentan con prólogos, rasgo que no es casual, pues *Hilos* es una derivación de *Husos*. Los textos actúan de manera congruente con sus metáforas, en un caso se ordena el material mediante los husos, en el otro, el discurso asume la multiplicidad de los hilos al pasear por los recovecos de la mente. Tal vez el prefacio o el prólogo imaginario de estos libros, al tratarse de escrituras íntimas, de duelos y dolores, hubiera requerido una confesión, el caracol decidió, en vez, refugiarse humildemente en el hondo silencio del poema.

4. La obra es cuerpo: el contexto de la escritura

A Maillardard podemos considerarla una orientalista, pues como dice Edward W. Said, ha estudiado desde la academia, la filosofía hindú y ha construido una

perspectiva de Oriente: no se trata del Oriente europeo de los siglos XVIII o XIX, pero tampoco de la perspectiva científicista y dominadora que podría prevalecer en el XX. India es una construcción poética y también el reducto de un saber asombrado, quizá la concepción de la autora sí suponga cierta idealización, pero hay un conocimiento profundo. Lo importante es que la experiencia del arte tiene una vertiente significativa vinculada con el cuerpo y es la que revisaré procurando atender a los *hipotextos* de los que surge. No se trata, únicamente, de fuentes bibliográficas orientales.

Maillard estudió la experiencia estética, tema fundamental de este capítulo, al sumergirse en el estudio de las teorías del filósofo Avinavagupta, de la escuela de Cachemira, son indagaciones que, aunque se inician temprano en sus intereses, continúan suscitándose a lo largo de su vida y engarzando en paralelo con otros estudios. Una de las figuras tempranas determinantes para su formación, fue la de María Zambrano. Sobre su pensamiento realiza su tesis doctoral, centrándose en el estudio de la metáfora. El problema de la metáfora no está desligado del concepto de cuerpo, pues anticipa una contemplación particular del lenguaje. La metáfora rebasa su carácter retórico y se convierte en el fundamento de un universo distinto. Engendradora y seminal, es la madre de las interrupciones: al generar mundos, suspende los órdenes establecidos.

En la poética de Maillard, la metáfora se vincula con la “razón estética”, concepto muy ligado a la “razón poética” de Zambrano. Estas nociones conminan a meditar en el pensamiento encarnado. Aunque Maillard conserva

caracterizaciones de la “razón poética” en su “razón estética”, inaugura con este término un modo de reflexionar que ya no cambia y que implica que pensamiento y escritura son cuerpo.

La experiencia estética también sugiere enlaces con la experiencia mística, asunto que Maillard explora también en “Rasa: el placer de la representación”. Es interesante explorar cómo del pensamiento de María Zambrano se recogen algunas metáforas que tienen que ver con la mística y que utilizan una simbología del cuerpo: la metáfora del corazón es una de las más importantes.

Muchos de los temas de la experiencia estética se infiltran en los textos, pero es una aparición procesada y tangencial. Desglosar algunos será tarea de esta línea de investigación y observaré ejemplos. Las lecturas hindúes de la autora permiten la apropiación de la reflexión encarnada cuando los textos no son nombrados explícitamente ni tampoco los fenómenos hindúes. Un fragmento puede aludir a la experiencia estética o a la meditación zen, por ejemplo, sin mencionarlas. Al lector le corresponde resolver los acertijos.

El complejo asunto de la pérdida del yo plantea, de igual forma, ciertas interrogantes sobre cuerpo y mente. Se revisarán algunas en la última parte.

4.1 El cuerpo y su relación con la experiencia estética

En *India* se incluyen los textos que Maillard ha publicado hasta el 2014 sobre Oriente; hay muchos ensayos en los que se discuten los mismos temas que se reiteran en su obra: el papel de la consciencia y la observación como procesos de

auto-conocimiento, la disolución del yo, la adquisición de una consciencia universal o “hálito cósmico” (*brahmán*), la experiencia estética como modo de vislumbrar y develar la otredad. Los textos son de variada naturaleza, por ejemplo, se incluye la última versión de *Diarios indios*, corregida y editada por la propia Maillard e innumerables ensayos que incitan diversas vías de interpretación.

Algunos textos como “Los viajes interiores de Henri Michaux” de 1997, abordan aspectos que vinculan la creación con el cuerpo. Occidente se ha interesado por entrenar cosmovisiones orientales que no posee y teje un ideario particular de paraísos y búsquedas. La experiencia estética no es la misma que la de Occidente. Este trabajo cuestiona la experiencia creativa y el papel de la poesía como espacios de transformación, pero esos fenómenos cognoscitivos tienen raíces en lecturas particulares.

4.1.1 Las raíces del cuerpo propio: el pensamiento español y el de María Zambrano

Dilucidar qué es la experiencia estética dentro de la poética de Maillard implica regresar a sus indagaciones tempranas cuando hizo su tesis doctoral sobre María Zambrano, titulada *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*. Muchas ideas del libro, editado en 1992, ya avanzada la producción literaria y filosófica de Maillard, forman parte de lo que después será el aprendizaje de India. Se desplazan entonces los gérmenes iniciales.

El pensamiento hindú se orienta a la búsqueda del *brahman*²³ o a la unión cósmica universal e intenta que el sujeto se fusione con el universo. El principio de esta disolución se suscita a través de un entrenamiento del cuerpo en colindancia con la mente. El diálogo entre la mente y el cuerpo es muy singular en estas visiones, pues procedimientos como la meditación, la expectación ante el arte, así como ciertos ejercicios de consciencia en colindancia con la respiración, producen la aniquilación de la identidad y de los deseos del individuo.

Las religiones hindúes, al concebir entidades divinas impersonales, cultivan el desprendimiento de lo individual. Para llegar a ello, los procesos y aprendizajes son variados y complejos, pero el resultado es la anulación del yo. Maillard estudia estos recorridos mediante la revisión de escuelas estéticas y procesos de meditación, además de lecturas literarias tanto occidentales como orientales. A partir de ello discute algunos de los presupuestos con los que se acercó en su juventud a la tradición filosófica española.

El pensamiento español temprano, a comienzos del siglo XX, se construye por la Generación del 98 y José Ortega y Gasset sintetiza filosóficamente las visiones. El pensamiento filosófico arraigó y fue desarrollado, más adelante, por poetas y pensadores ya avanzado el siglo, la década de los veinte o treinta, la Generación del 27 y los herederos posteriores. En “El problema de la filosofía española”, Zambrano examina lo que sucedió con el pensamiento español:

²³ El brahman es considerada la más alta divinidad hindú. Su carácter absoluto lo convierte en un ámbito inmenso, no se trata de una persona o de una entidad definida, sino de un ámbito universal e impersonal.

Conocida es la tesis de Menéndez y Pelayo y su forma de probarla: hace una enumeración, especie de Deuteronomio de los filósofos y científicos españoles. El procedimiento de la prueba es substancialmente el de la «cantidad» de autores y obras filosóficas y científicas a lo largo de nuestra historia. Y hay que observar algo sumamente curioso: poseemos una gran riqueza de precursores, de hombres sin duda geniales, que anticiparon y pensaron «casi» algunas de las ideas más innovadoras y revolucionarias del pensamiento occidental, por ejemplo, la que inaugura la Época Moderna desde el Discurso del Método de Descartes. Se suceden, en la enumeración de don Marcelino, los nombres ilustres, «inéditos», las semi-ignoradas obras de preclaros autores no todos precursores... pero la tal riqueza enumerativa no sólo aplaza nuestras dudas, sino que tiene la virtud de precisarlas en una pregunta: ¿cómo habiendo existido tantos filósofos no ha existido filosofía en España?

Pues no basta la plena existencia de la filosofía, la existencia de los filósofos; hace falta algo más; eso que hubo ya desde Grecia y que no podríamos denominar de modo más acertado que con el término de Ortega, de «ideas vigentes» o de «vigencia». Pues si la filosofía no ha llegado, no ha nacido con vocación y aptitud filosófica, si no se ha derramado vivificando la vida toda de nuestro pueblo, a pesar de que hayan existido brillantes filósofos no habrá existido en verdad y en plenitud de derecho filosofía en España. (Zambrano, 2011, p. 83).

El pensamiento de Ortega es el pensamiento *vigente*; Unamuno, en cambio, se sitúa en el ámbito creativo, es un poeta, un espléndido novelista, un creador que encarna el “sentimiento trágico de la vida”. Quizás el escritor solo entrevió niebla. Ortega “... se sitúa en la claridad” y encuentra “la razón de las «razones de amor»”. Decidido a encontrar conceptos que definan España, halla la “razón vital”. En ella “la vida y la razón quedarían salvadas, solidarias e indisolublemente”. Para Zambrano, estos planteamientos son el centro mismo del laberinto que constituye la intrincada vida española. De la “razón vital” proviene su “razón poética”: una razón concentrada en el *ser* de tiempo, pero en el *ser* que se abandona al latido de su propio conocer: revelación de gracia y gratuidad. El interés de Zambrano por la poesía es latido primordial y ello influye a Maillard.

La forma de reflexionar encarnadamente es constitutiva del pensamiento español y comienza con Ortega y Gasset: la incorporación del pensamiento en el cuerpo. Aunque Ortega estaba afanado por encontrar el ser verdadero de España, no hace otra cosa que ofrecer un mapa sonoro y un cuerpo musical: espacios amorosos en los que el Quijote es la médula identitaria. España no puede reflexionar si no es a través de su propio cuerpo, porque no es Francia ni Alemania, no está coronada por su “razón”; España es desorden, caos, pobreza: carne y sangre que necesita pensarse. Zambrano retoma este sendero discursivo y se concentra en pensar la poesía. Su interés por la mística española deriva del impulso por encontrar las raíces profundas que develen el ser español. El pensamiento en carne supone un modo de contemplar lo que no había sido meditado.

Otro rasgo importante en Zambrano y Ortega y que se lee en Maillard, es la recurrente aparición de símbolos y la actualización de mitos, de ahí que los filósofos definan conceptos a través de figuras como el Quijote, don Juan o un ideario de imágenes místicas (el pájaro, el vuelo, la sangre, el corazón), o metáforas del imaginario popular. Maillard intercambia las figuras e incorpora algunas de la India, de ahí que aparezcan los dioses: Kālī y Śiva. A través de estas historias se reflexionan problemáticas, la diosa Kālī, por ejemplo, aparece como símbolo de la destrucción y de la muerte pero, al mismo tiempo, plantea la paradoja de la vida engendrada por la muerte. Cuando Ortega medita en el Quijote lo hace para preguntarse por el ser profundo de España y por la cultura como motor social.

Maillard cuestiona los nexos entre mente y cuerpo y critica a Occidente mediante símbolos orientales.

Los dioses hindúes aparecen en relatos de creación que están ligados al cuerpo y simbolizan numerosos aspectos de la mente respecto a la materia. Por ejemplo, en el ensayo de 2009, “Desaparecer: estrategias de Oriente y Occidente”, Maillard reflexiona en el problema de la muerte en la filosofía occidental y oriental. Una parte del ensayo la destina a analizar la imagen del dios Śiva copulando con la diosa Kālī en un campo de cremación; Śiva está dormido con el miembro erecto mientras Kālī, acuclillada, enarbola su espada con la que se ha degollado. En la mano derecha sostiene su cabeza y con la izquierda, un recipiente en el cual cae la sangre que brota. La explicación de la imagen, se analiza de la siguiente forma:

Kālī, que aquí lleva el nombre de Cinnamastā, la decapitada, copula con su esposo para generar el universo al tiempo que lo destruye con su espada. Detiene el poder que genera el universo y abreva en él, bebe su propia fuerza para volver a generar. De la parte superior de la cabeza de Śiva brota el río sagrado, el Ganges, que fluye sobre la hierba donde los perros se entretienen con trozos de carne o huesos hurtados en las piras. (Maillard, 2014, p. 598).

Los mitos de creación hindú muestran la importancia del cuerpo de los dioses y su trasfondo simbólico. La metáfora de mente-cuerpo es muy atinada para pensar la disolución del principio de individualidad occidental enfrentado a la disolución cósmica del pensamiento hindú, en la que no existe una concepción de individualidad. Los mitos de creación sirven como punto de partida para generar reflexiones sobre problemas filosóficos y corresponde al recurso que el

pensamiento español, desde Ortega y Gasset, se suscita mediante la actualización de símbolos. La diferencia es que Ortega recurre a la tradición española, mientras que Maillard utiliza símbolos indios, sin embargo, el método es semejante, también en María Zambrano. La comparación puede extenderse a otros pensadores, pero únicamente me interesa resaltar que existe una filiación reflexiva.

Es interesante que Ortega y Gasset, al asumirse como el primer filósofo español, discurra también sobre su manera de pensar. Una forma singular y propia que busca sus raíces. María Zambrano, atenta a las enseñanzas del maestro, estudia la mística; san Juan de la Cruz y santa Teresa se convierten en figuras espirituales que explican problemas: el amor, la poesía, el pensamiento filosófico. Tanto Ortega como Zambrano, asumidos como filósofos, consideran la forma en la que su propio pensamiento se realiza, su manifestación. La comprensión es un proceso fundamental de la vida, a través de esta se develan nuestra historia y nuestra circunstancia.

El pensamiento encarnado asume que las figuras o símbolos explican el ser en su circunstancia. Para Ortega fue fundamental entrever un nuevo discurso histórico que descubriera los cimientos profundos de la cultura. Ortega escribe como ensayista, no construye un sistema filosófico, sino que pasea en las reflexiones para hallar, en el carácter caótico y disperso de España, la claridad profunda del bosque:

Tengo yo ahora en torno mío hasta dos docenas de robles graves y de fresnos gentiles. ¿Es esto un bosque? Ciertamente que no: éstos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los

árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible —por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio. (Ortega y Gasset, 2012, p.21)

El carácter ensayístico incluye la presencia del *yo*. ¿Qué insinúa la mirada histórica al observar los árboles que no permiten contemplar lo profundo del bosque? Lo verdadero se colma por lo que no vemos ni oímos ni podemos tocar, ¿espectros? No: naturalezas, abismos, poesía. Un lenguaje recóndito y sagrado se esconde en el verdadero bosque. El pensamiento se afana por apresarlos, pero entre más se empeña, más lejos se encuentra del enigma. La observación de los árboles murmura misterios y el poema y el pensar apenas si pueden descifrar y escribir sus claves.

4.1.1.2 Algunas notas sobre la “razón-poética” en Maillard referidas al cuerpo

La creación por la metáfora es una referencia importante para quienes estudian el pensamiento de Zambrano, porque es uno de los primeros textos teóricos sobre la filósofa, realizado, en primer lugar, por una mujer, y en un contexto en el cual había sido relegada de los estudios teóricos.

El texto de Maillard es revelador por varias razones: sintetiza las definiciones de “razón-poética” y realiza un mapa útil sobre los estudios de la metáfora. Una de las figuras filosóficas más interesantes en este texto es la de Husserl que la induce a pensar en el papel de la consciencia con relación al cuerpo. Maillard tiene mucho interés en el fenomenólogo y no abandonará su estudio, de tal forma, que constituirá una investigación paralela a la de India.

María Zambrano piensa en la “razón poética” como un “método” con el que “se trata de descubrir el ser”. Maillard resume: “el hombre está en contacto íntimo [en] su acción reflexiva con las circunstancias”²⁴ (Maillard, 1992, p. 31). Es “un saber de experiencia que, no pudiendo en ningún momento soslayar la temporalidad que rige la vida, procura averiguar la «verdad necesaria», base de su movimiento, tratando de descubrir el principio que hace aflorar las ideas-inspiraciones que, nunca estáticas ni absolutas, transforman la vida para que se perpetúe.” (Maillard, 1992, p. 31). La razón-poética da vida a las “ideas- inspiraciones” y las manifiesta. “La «razón-poética» —dice Maillard— invita al ser del hombre a presenciarse y [su] resultado es [el] «nacimiento» de la persona desde su sueño y a través de él.”²⁵ (Maillard, 1992, p. 93).

La “fenomenología del sueño” crea la persona, porque se da “un proceso de progresiva integración del ser mediante el enlace de consecutivos momentos de «lucidez de conciencia»” (p. 93). El *ser* se encuentra en el sueño y en él nace la persona, pero para que exista como tal, debe comprenderse. Dice Maillard: “[...] hacer y padecer, acción y pasión se unen en la dirección que la atención procura «y entonces pensamiento y sentir están unificados y surge la voluntad pura,

²⁴ Nuevamente es importante la filiación con el pensamiento de Ortega, que en *Meditaciones del Quijote* dice: “yo soy yo y mi circunstancia”, un presupuesto que da preeminencia al sujeto vinculado con la historia.

²⁵ El concepto de “comprensión” de Zambrano se liga con el pensamiento de Heidegger que, a su vez, tiene una genealogía que habría que explorar detalladamente en el pensamiento de Ortega y Gasset. Francisco Gil Villegas en *Los profetas y el mesías* explora algunos de estos vínculos.

verdadera, es decir, la libertad.» (p. 94). Comprender significa observar. La razón poética es un paraje de entendimiento.

En los escritos de Maillard sobre estética hindú, al definir la experiencia estética como un proceso de conocimiento, aparece la comprensión una vez que se observa. El sueño y la metáfora son espacios creadores y abren una comprensión que ilumina lo que no se ve del bosque. Cuando aparece la metáfora se funda un mundo nuevo, la comprensión ha transitado a su siguiente ámbito: el del lenguaje.

Para analizar la metáfora, Maillard se basa en las complejas teorías de Aristóteles, Wheelwright, Richards y Black. Se concentra en las diferencias entre símbolo y metáfora. Y destina capítulos a desmenuzar teorías; términos como *epífora*, *diáfora*, *vehículo*, *tenor*, *traslación*, *foco*, *marco*, son revisados. Pero un rasgo de la metáfora, planteado por Aristóteles, se convierte en el núcleo más importante para comprender el funcionamiento de la razón-poética; se trata del hecho de que la metáfora sirve para plantear similitudes, es decir, de la capacidad asociativa que no puede enseñarse: el hecho de que las palabras —al decir de Aristóteles—, *pinten*. O sea “significan las cosas en acto”. Maillard añade una nota preciosa que resume cómo la creación es un actuar: “La metáfora por analogía da el movimiento y la vida; y el acto es movimiento, de ahí que la metáfora exprese las cosas «en acto»” (p.103). La metáfora hiende el conocer. Su papel como expresión de movimiento genera cercanía entre el ser humano y la creación: se trata de signos ocultos.

Cuando el pensamiento metafórico horada el lenguaje, el *ser* se encuentra en el “claro del bosque”, concepto retomado de Heidegger, y germen del proceso de observación maillardiano:

La función de emergencia presencial que cumple la metáfora con respecto al ser tiene lugar principalmente de dos maneras, correspondiendo cada una a un grado distinto de la evolución del ser humano. La primera es la presencia del ser personalizado en los sueños, tanto en los «sueños de la psique» como en las creaciones fantasiosas de la vigilia. El ser emerge en la vida onírica en esa atemporalidad, previa al despertar de la conciencia, en la que la disyunción sujeto/objeto se da solamente de modo incipiente. En la vigilia, los huecos del tiempo sucesivo, esos «tiempos en blanco» permiten la presencia, el estar del sujeto consigo mismo, presente en sí mismo, que no ante sí mismo, sin reflexión, sin fluencia, sin la conciencia del momento que pasa, que ya pasó o que está por venir. Cada uno de esos instantes efímeros de fusión con el entorno es un silencio de los sentidos, que es a su vez condición de la palabra poética. Sólo que, a causa de ser tan sumamente efímeros, no son siempre aprovechados esos instantes. (Maillard, 1992, p. 140).

La temporalidad se bifurca en instante y progresión. Es sugerente la idea de los sentidos apagados, pues se parece a la anulación de los pronombres personales y posesivos en la escritura. Si escritura y comprensión son procesos paralelos, frutos de una destilación de sueño y vigilia, del *ser* en su hábito, el instante implica la fusión absoluta con el universo.

La “razón-poética” otorga peso al individuo a través de los sueños y la fantasía. Pero el silencio despierta al *ser*: “no se trata de la conquista de la libertad, sino del acto más radicalmente libre: la entrega de la libertad conquistada.” (Maillard, 1992, p. 140). En silencio es posible escuchar y en el claro del bosque solo hay silencio: “lugar de escucha, [sitio] al que la razón llega agotada por la

insistencia de las preguntas y, sobre todo, de la pregunta esencial: la pregunta por el ser.” (Maillard, 1992, p. 140). En el claro, la presencia se muestra y la ausencia gravita.

La “razón poética” trenza la comprensión y percepción: “la razón-poética es transformadora en su acción: en su uso. El hombre se realiza en el acto de «ver»” (Maillard, 1992, p. 32). Una de las derivaciones de este proceso es la creación poética. Maillard no deja de pensar cómo la poesía implica una comprensión singular. De ahí que puedan sugerirse comparaciones interesantes con las teorías de Blanchot, por ejemplo, que considera que en la escritura hay una comprensión ontológica que no existe en ningún otro espacio del pensamiento.

Otro aspecto importante es que la “razón-poética” de Zambrano inspira una “razón-estética” en Maillard. Es un concepto que abandonará después de la publicación del libro homónimo de 1998, publicado por Laertes. En este texto están presentes ciertos temas que profundizará más adelante. El “pensamiento débil” de Vattimo, la ética, la seriedad, la ironía, el humor, la risa, la reflexión sobre la modernidad, el sujeto como valor, la consciencia, el héroe posmoderno, entre otros. La experiencia estética es razón del cuerpo y de la filosofía:

Sin embargo, la pregunta por la trascendencia debe replantearse partiendo de la pregunta por el propio cuerpo, pues mi cuerpo, eso que al parecer me es más próximo, ¿me es dado acaso inmediatamente? Y si contesto afirmativamente aún preguntaré: ¿me es dado de inmediato todo él o sólo en parte? Pues si bien es cierto que puedo sentir mis órganos o mi piel sin plantearme si me pertenecen o no (y, curiosamente, los siento más cuando entran en contacto con algo extraño), también es cierto que mi apariencia me es más desconocida incluso que las de los demás. [...]

Lo que me constituye como otro para mí con respecto a los demás es indudablemente mi cuerpo: su imagen no se me ofrece como se me ofrece la imagen de los demás; en cambio mi propio cuerpo, ese que no puedo ver como al de los otros, me duele cuando le hieren, mientras que no me duele el cuerpo herido del otro. Pero lo único que se me evidencia, según esto, es la diferencia que a partir del cuerpo se establece para mí entre los otros y yo.

Reitero la pregunta: ¿puede decirse que mi cuerpo me es dado de forma inmediata? Parece serme dado inmediatamente en la sensación, aunque sería más correcto decir que a partir de la síntesis que hago de diversas sensaciones aisladas se constituye la percepción de aquello a lo que llamo «cuerpo». Pero no puede afirmarse que la figura de mi cuerpo, su imago como presentación definida y fija, me sea dada desde la inmanencia. La figura-imagen de mi cuerpo es para mí tan trascendente o más que la de los cuerpos ajenos. (Maillard, 1998, p. 172).

En *La razón estética* cuestiona el pensamiento abstracto de la filosofía que olvida los saberes del cuerpo. La “razón poética” y “estética” son comprensiones de los conceptos universales a partir de lo concreto y de la poesía. No se trata de abolir la razón sino de encontrar otra, la que devela el claro del bosque, su silencio enigmático y luminoso.

4.1.1.3 La metáfora del corazón y sus resonancias tejidas con cosmovisiones hindúes

Una de las metáforas recurrentes de María Zambrano es la del corazón. La identifica en Santa Teresa de Jesús e implica un modo de conocer. “Ver con el corazón” es adentrarse en otra profundidad resguardada de la razón. La razón es luz y eficacia; el corazón, tiniebla y sombra. El matrimonio entre ambos, enigma. En un capítulo de *Claros del bosque* titulado “La metáfora del corazón”, Zambrano identifica el saber del corazón con el misterio; el corazón es respiración y palpitar,

no voluntad. A través de él “nos oímos a nosotros mismos”, “es albergue, refugio”.
Conocimiento intuitivo, presentimiento sacro.

El saber de *Diarios indios* pertenece al corazón. Su ruido es la vida en potencia, su silencio es la muerte. Mirar con el corazón no solo es atender el llamado de lo vivo, es necesario transitar los senderos del *tánatos*. La faz oculta de las cosas, la penetración en los ríos profundos, es parte del saber del corazón. El conocimiento misterioso sitúa al pensamiento filosófico en otros parajes:

España no produce sistemas filosóficos; entre nuestras maravillosas catedrales, ninguna de conceptos; entre tanto formidable castillo de nuestra Castilla, ninguno de pensamientos. No es genio arquitectónico lo que nos falta, no es poder de construcción, de congregar materiales y someterlos a la violencia de un orden. En el terreno del poder también supimos y pudimos —bien que ello extrañe a nuestra más grande tragedia— levantar un estado, que es orden y violencia. Solamente en el terreno del pensamiento, la violencia y el orden no fueron aplicados; solamente en el saber renunciamos o no tuvimos nunca este ímpetu de construir grandes conjuntos sometidos a unidad. Podríamos decir que en cuanto al pensamiento fuimos anárquicos, si por anárquico se entiende simplemente lo que la palabra manifiesta: sin poder, sin sometimiento. (Zambrano, 1996, pp. 65-66).

El pensamiento español se creó desde la libertad, ¿y no es, acaso por ello, hermano de la poesía? Según Zambrano, es un pensar que se suscita sin la violencia del sistema. Chantal Maillard en *Filosofía de los días críticos* dice sobre el corazón:

El corazón abre una puerta, una puerta al instante y a su intensidad. Una chispa, y existe. Es de fuego, y existe. La mente, como un espejo, refleja la chispa sin quemarse y prolonga aquel fuego frío repitiéndolo hasta el infinito. Obsesivamente lo va repitiendo y alimentándose de sí misma va creciendo la mente que no es sino reflejo, el reflejo de su objeto, cada vez más sólido, cada vez más insistente, cada vez más familiar. Hasta que lo nombra, la mente-reflejo nombra su reflejo, y nombrándolo se

nombra a sí misma, y su nombre es <<yo>> y el del reflejo se posa sobre el <<yo>> como se posa un pájaro, a modo de atributo, y el <<yo>> se siente <<algo>>, se siente ser por su atributo, se siente ser algo. Pero el corazón, mientras tanto, bajo la presión obsesiva del reflejo, empieza a doler. Duele porque no puede arder. Sólo arde el fuego frío que arde a solas para sí mismo, arde en futuro y en pasado, cruje con el gemido de la repetición. No arde el corazón porque la mente va pariendo sobre él un sinfín de seres clónicos que le asfixian, humo que asfixia impidiendo el estallido de las chispas. Cuando la voluntad irrumpa rompiendo los espejos, los seres se difuminarán, desaparecerán las creencias y el corazón empezará a palpar de nuevo, libre de falsos testimonios. No levantéis falsos testimonios: confundiréis lo cierto y lo erróneo, lo falso y lo valioso. Dejad que la mente discrimine entre las formas que adopta la materia y guíe entre ellas nuestro cuerpo, pero no dejéis que penetre en el espacio ardiente y levante falsos testimonios. (*Filosofía en los días críticos*, 2001, p. 17).

Maillard vincula el saber del corazón con un saber que se opone al de la mente. En este fragmento, el corazón es un medio de apertura a un tipo de conocimiento: “abre una puerta”. La mente refleja su “chispa sin quemarse” porque la mente no es el corazón. Y porque éste está asociado al fuego, pero la mente refleja su “fuego frío” y repite su reflejo al infinito hasta nombrarlo, le dice yo. Cuando sucede, el sujeto se inviste de poder. El corazón, es decir, el latir espontáneo, el flujo de la sangre, lo misterioso, aquello que se encuentra relacionado con lo subterráneo, con lo que no se ve, opacado por las demandas del yo, comenzará a asfixiarse. Hay que escuchar los latidos del corazón y hacer a un lado el deseo.

En libros posteriores a *Filosofía en los días críticos* la metáfora del corazón se intercambia por el cuerpo de otro. El misterio del otro cuerpo aparece en la compasión:

38. MAN MANDIR GHAT

No tiene piernas. Está sentado en el ghat. Canta. Su canto me acompaña. 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 el otro hace es acción que acompaña. El respeto es entonces reconocimiento. En el hacer todos nos reconocemos. (*Diarios indios*, 2005, p. 66).

La metáfora del corazón también implica al cristianismo que, en su culto, tiene numerosas simbologías referidas al cuerpo: ayunos, penitencias, medidas, castigos, confesiones... Una cita de Michel de Certeau ilustra la importancia de la corporalidad en la mística:

¿Qué es el cuerpo? La interrogación obsesiona al discurso místico, pues trata de la cuestión del cuerpo. El discurso merodea por los alrededores del cuerpo y, si entra, es a la manera de los hebreos que antaño marchaban con sus trompetas alrededor de Jericó, antes de que la ciudad se abriera por sí misma. El cuerpo todavía no se ha convertido en una colonia de la medicina o de la mecánica. Como modelo hipotético, este foco enigmático puede imaginarse como un centro construido a partir de tres puntos que se desplazan y cuyas relaciones varían: un polo establecido por los acontecimientos (la sorpresa de unos dolores, gozos o percepciones que instauran una temporalidad); un polo simbólico (unos discursos, relatos o signos que organizan sentidos o verdades); un polo social (una red de comunicaciones y de prácticas contractuales que instituyen un “estar ahí” o un “habitar”). (De Certeau, 2004, p. 98).

Una concepción paralela cristiana se encargó de “perder el cuerpo”; extraviar el cuerpo de Jesús implica olvidar el cuerpo de Israel, advierte De Certeau. Al contrario del judaísmo, anclado en su realidad biológica y social, “la palabra cristiana no toma forma “católica” (universal) y “pentecostal” (espiritual) sino a título del desarraigo que la separa de su origen étnico y de una herencia.”

(De Certeau, 2004, p. 99). De ahí que, en la tradición cristiana, no deje de haber instituciones y discursos que sean efecto de la ausencia de cuerpo. La mística, dice el historiador, se pregunta: “¿Cómo “hacer cuerpo” a partir de la palabra? Esta pregunta nos trae otra, inolvidable, de un duelo imposible”. “¿Dónde estás?” Ellas solas movilizan a los místicos.” (p. 99). La preocupación por hacer del corazón una metáfora importante en el pensamiento filosófico tiene que ver con el hecho de que el encuentro con lo sagrado es corporal: se fusionan sujeto y objeto, y el que observa con el corazón da cuerpo a los misterios.

En el caso de los místicos españoles, la palabra se convierte en cuerpo, es una de las formas en las que la unión con lo divino se manifiesta, ¿pues de qué otro modo podría transmitirse la inefable fusión con Dios? Lo que san Juan de la Cruz expone en el *Cántico espiritual* son las vías místicas para alcanzar a Dios, la sensualidad y la comunicación exaltadas tienen que ver con el cuerpo.

José Ángel Valente en “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu” dice:

El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en una unidad simple. En efecto, la aventura espiritual es una aventura de lo corpóreo. Y eso bien claro debería resultar desde una mística cristiana, en cuya extrema aventura espiritual ha de situarse la aventura extrema del cuerpo, del cuerpo resurrecto, el escándalo de la resurrección. (Valente, 2000, p. 34).

La disyuntiva entre cuerpo y mente que cuestiona Maillard, encuentra resonancias interesantes en el pensamiento hindú: la experiencia estética está

ligada con la experiencia mística: “La experiencia estética se inicia con un profundo sentimiento de compasión (*karuna*) que al convertirse en expresión poética, se acompaña de un gozo intenso o se transforma en él” (Maillard, 2014, p. 286). Otra cita de “El placer de lo trágico” también ilustra:

En la tradición india popular, el término (*rasa*) no ha perdido sus connotaciones orgánicas: lo “esencial” sigue siendo fundamentalmente experimentable. *Rasa* es sabor y es experiencia. Y así, el contacto con el supremo absoluto no se entiende nunca como conocimiento intelectual sino como una experiencia, la más sutil, que es descrita en la tradición *bhakti* (devocional) como embriagadora. La experiencia mística sería un estado de embriaguez que va acompañado de un goce supremo y en la que el sujeto de experiencia desaparece. (Maillard, 2014, p. 284).

La experiencia mística intenta que el sujeto se fusione con Dios y es equiparable a la experiencia del arte en la que se manifiesta una identificación absoluta y *gozosa* del espectador con lo representado. Ambas son cuerpo.

4.2 La experiencia estética y la disolución del Yo

“Rasa: el placer de la representación” (2006), es un texto que define la experiencia estética en la cosmovisión hindú de la que Chantal Maillard se nutre. Al estudiar las concepciones estéticas, la autora recoge los conceptos más importantes que vinculan la experiencia estética con el cuerpo. La noción de placer es importante para los pensadores de Cachemira — de los siglos VII y XI— y las enseñanzas de esta escuela se vinculan con planteamientos vigentes.

Maillard se refiere al placer como un ámbito estético reflexionado de manera escueta por Occidente:

Pocos autores en la tradición filosófica occidental han tomado seriamente en consideración esta problemática. Hume, Addison y Burke son algunos de ellos. Tampoco a Kant le pasó inadvertida la importancia del placer en la elaboración de lo que él denominaba juicio del gusto (el juicio acerca de lo bello); este placer ocupa un lugar fundamental en su *Crítica del juicio*. Sin embargo, y aunque la definición del sentimiento estético como libre juego de las facultades (entendimiento e imaginación) de representación sea, sin duda alguna, la más universal y aplicable que pueda hallarse, Kant no tenía en mente aplicarla al espectáculo; su atención se centraba en otro tipo de representación: aquella con la que el mundo aparece (o se representa) o se construye en la mente del sujeto. (Maillard, 2014, p. 468).

La estética hindú no concibió el concepto de placer enlazado con el de belleza. La noción de lo bello se abandona también en el pensamiento occidental en el siglo XVIII. Victor Hugo afirma, en el *Prefacio a Cromwell*, que el juicio de lo bello, cultivado por el Neoclasicismo, heredero de la antigüedad clásica, se intercambió en el Romanticismo por la concepción de lo grotesco, definición cercana a lo *sublime* de Kant. En el siglo XX, el arte ocupa un lugar preeminente en el mercado donde, según Maillard, se convierte en objeto de consumo.

Una de las divergencias entre el arte oriental y occidental es la función ritual del primero, frente al carácter utilitario del segundo.²⁶ La disyuntiva altera la recepción, en un caso relacionada con lo sagrado y, en otro, con cuestiones de mercado y consumo. Hay artes occidentales que no se someten a estas caracterizaciones, Maillard apuesta por eso conceptualmente, ¿pero cómo se

²⁶ La distinción puede analizarse a la luz de los apuntes de Mallarmé. El poeta distingue entre “palabra bruta”, que implica la comunicación ordinaria al ser eficaz y utilitaria, frente a la “palabra esencial” o la palabra poética, que no está destinada a la univocidad, sino a la polisemia y no tiene una utilidad comunicativa. Al estar desacralizado, el arte cumple otras funciones en la colectividad o simplemente no cumple ninguna. Ello no resta el carácter esencial del arte.

relaciona su propia obra con el contexto de recepción y consumo? Sobre eso no hay pistas en sus libros.

La recepción para Maillard es un asunto que tiene que ver con el teatro indio. Una de las artes mayores en India es la dramaturgia porque “se reproduce el juego cósmico de Brahmā, el gran Ilusionista: el universo es el resultado de la magia del dios y el arte de la representación la re-presenta; el escenario es el espacio en el que vuelve a tramarse la urdimbre del mundo a partir de la vibración sonora y la buena trabazón del gesto (danza) y la palabra (expresión poética).” (p. 470). Si la obra de teatro produce un trasfondo sólido, el espectador experimenta el *rasa*, que consiste en el placer de contemplar. *Rasa* significa “sabor”, por eso el espectador se deleita.

El recorrido de Maillard en “*Rasa: el placer de la representación*” tiene diversas vertientes que se concentran en el análisis de los principios de las escuelas estéticas indias, sobre todo en los comentarios que una serie de autores hicieron, durante cuatro siglos, al capítulo IV del *Nāṭyaśāstra* (*Tratado de la dramaturgia*) atribuido a Bharata que data del siglo II aproximadamente. El cuerpo teórico fue configurándose lentamente con sucesivos comentarios que culminaron en la síntesis de Abhinavagupta. Aunque el cuerpo teórico de los comentarios se perdió, Abhinavagupta lo reelabora en su *Abhinavabhāratī* y dialoga con las aportaciones.

Para Maillard, las perspectivas sobre el *rasa* se dividen en dos: los autores indios de los siglos VIII y IX que lo consideran “esencia de la representación y lo enmarcan en una teoría de la mimesis” y otros autores de los siglos IX y X que lo

consideran el “deleite del espectador, con lo cual vuelcan su atención en el receptor convirtiéndolo en sujeto estético”. La teoría del *rasa* se convierte en “el elemento clave de una teoría del placer emocional” (p. 471).

Uno de los primeros capítulos del ensayo analiza el significado del término:

El *rasa* es una experiencia embriagadora que deriva de saborear el alimento más sutil, y viene a identificarse con el gozo místico. Potencia creadora, alimento que da la vida, embriagadora experiencia del ser en su unidad fundacional, todo ello es *rasa*. Y el placer más sutil: aquel que sobreviene cuando tiene lugar el contacto de la conciencia con su origen.

Extracto y a la vez sabor del mismo, esencia curativa, placer sutil, amoroso, extático, y finalmente, a partir de Bharata, el sabor de la representación teatral. En el *Nāṭyaśāstra*, del que nos ocuparemos extensamente, veremos que el término *rasa* conserva su antigua acepción culinaria. (Maillard, 2014, p. 474).

La experiencia estética se asocia con la “experiencia embriagadora de saborear el alimento más sutil”. Más adelante añade que los autores indios han traducido al inglés esta palabra por la de *relish* que alude al acto de saborear. El “placer estético” conlleva las ideas de fruición, deleite, sabor, degustación, gozo y felicidad. Contra una concepción del cuerpo romántica, dominada por los demonios, el descenso, la exploración de las “zonas oscuras del alma”, la recepción del arte que Maillard expone en este ensayo y que se refleja en sus libros, se asemeja a un proceso de *sublimación*. El placer estético es una contemplación sublimada. En los objetivos de este ensayo leemos:

Explicar el “placer estético” a partir de la teoría del *rasa* es lo que he pretendido hacer en estas páginas. Para ello, habremos de tener presente siempre el significado original de la palabra *rasa*: fruición, deleite, sabor, degustación, gozo, felicidad. Un estado en el que el sujeto queda

inmerso en una experiencia —la estética— fundamentalmente degustativa. (Maillard, 2014, p. 476).

Maillard procede a escribir una síntesis en la que explica los postulados de escuelas estéticas para definir el *rasa*, se basa en los comentarios que Abhinavagupta recoge de algunos pensadores indios. En éstos se enfatizan las causas, los efectos o las emociones auxiliares, pero se deduce que todos profundizan en la identificación de un observador con una emoción observada.

Las teorías corresponden a las de Bhattalollata, Śankuka, Bhattanāyaka. El actor se identifica con la emoción que representa y, en otras, el espectador se compenetra con lo representado. Al exponer la teoría de Śankuka y observar la identificación del espectador con lo representado, Maillard evoca un fenómeno muy interesante, reflejado en sus libros creativos cuando la voz lírica se aproxima y aleja de los objetos, cuando los atrapa con el lenguaje:

Ciertamente, la conciencia de la imitación supone un distanciamiento por parte del espectador para con el espectáculo, y con la distancia surge la apreciación: el juicio. Se trataría de un placer de la inteligencia, y no es tal lo que Bhattatauta y Abhinava, centrados en la emoción, entienden por placer en la experiencia estética. En otras palabras, si el placer estético implica, tal como procurará mostrarnos Abhinavagupta, un estado de empatía, si el espectador es consciente de que el sentimiento que está percibiendo es irreal, ¿cómo podría identificarse con él? Y, de ser así, ¿cómo lograría el placer? (Maillard, 2014, p. 500).

Como afirma el párrafo, el placer estético se relaciona con la empatía, aunque en ella se juega un distanciamiento que el espectador vuelve consciente al

saberse contemplando una obra, aunque se reconozca en ella. Gracias a la distancia puede compenetrarse.

Al revisar los comentarios, Maillard reconoce lo nuclear de la experiencia estética, su excepcionalidad: "... para que Abhinava reconociese el valor que supuso, para el desarrollo de la teoría, la aportación de Śankuka, a partir de la cual al menos quedó claro que la experiencia artística no podía ser entendida bajo las categorías normales del conocimiento perceptivo." (p. 512). Un resumen de las ideas sobre *rasa* desemboca en la siguiente disyuntiva; los autores que lo definen como esencia de la actividad dramática (Battalollata y Śankuka) y los que lo consideran placer estético (Battatauta y Abhinavagupta).

El apartado "Teoría de la universalización de Bhattanāyaka" muestra aspectos interesantes del concepto de *rasa*, que podrían malinterpretarse en el ideario occidental pero con el que tienen sugerentes correlatos. El autor considera que la experiencia estética es un estado especial de la percepción. Sobre la palabra poética repara en que tiene la capacidad de trascender la mera comunicación y revela aspectos que permanecen ocultos en la conciencia: "La palabra, según Bhattanāyaka, tiene tres "poderes": el de significar (*abhidhā*), el de universalizar (*bhāvanā*), que tiene que ver con el *rasa*, y el de deleitar (*bhoga*), que tiene que ver con la sensibilidad del receptor. De *bhāvanā* se deriva la experiencia placentera." (p. 517). La palabra poética elimina los factores individuales de la emoción del espectador y permite que se convierta en una emoción pura, arquetípica. El individuo, dice Maillard, puede saborear la emoción independientemente del

carácter positivo o negativo que tendría en sí misma. Cuando la universalidad de las emociones tiene lugar, la individualidad se suspende.

Para explicar a detalle la universalidad de las emociones, Bhattanāyaka recurre a nociones metafísicas que el śivaísmo adopta de dos grandes sistemas ortodoxos del hinduismo: el *sāmkhya* y el *vedānta*. Del primero esboza la teoría de los *gunas* y del segundo, obtiene la idea de *ānanda* o gozo supremo, *brahman* identificado con *bhoga*, el poder del gozo que la palabra poética procura (Maillard, 2014, p. 520). Cuando se universaliza una emoción adquiere una luminosidad debido a la actividad de los *gunas*; *sattva* es su aspecto lumínico. El gozo es “parecido a la bienaventuranza (*ānanda*) que es el gozo de lo Absoluto.” (p. 521). Se alude a la fusión con lo contemplado; esta teoría del placer estético muestra semejanzas con la experiencia mística en cuanto a que se trata de dos procesos que parten de una experiencia concreta del cuerpo y se fusionan con lo contemplado. Las fuerzas luminosas siempre están en convivencia con fuerzas pesadas y oscuras que movilizan la contemplación convirtiéndola en un espacio dinámico.

Otro concepto importante dentro del śivaísmo de Cachemira que Maillard acopia es el de *māyā*, que es “el poder de limitación de la energía pura, su poder constructor: individualizante”. Todo lo que implique deseo produce angustia y pena porque deriva de la individualidad. Por ello:

Liberarse de *māyā*, por tanto necesita de otro desequilibrio, el del poder sátrico, cuya ligereza desindividualiza y al hacerlo, lleva la conciencia a un estado de reposo que es el de la unificación. En ese estado, el gozo es el de la unidad. No se trata del placer que sigue a la satisfacción de un deseo, no se trata del placer de la posesión o del goce de lo poseído sino,

por el contrario, del descanso que resulta del conocimiento de la no-diferencia: donde nada ni nadie se diferencia de nada ni de nadie, nada puede ser poseído, ni nadie hay que pueda poseer. Éste es el estado de brahmānanda, el gozo supremo brahman que Bhattanāyaka asimila al estado que se consigue en la experiencia estética. (Maillard, 2014, p. 524).

La cita resume la experiencia estética que me interesa mostrar. Una experiencia que culmina en la disolución del principio de individualidad al fusionar al individuo en una consciencia universal. Cuando Maillard analiza las teorías de Avhinavagupta en las cuales se funden tres modos de pensamiento que son el del sāmkhya, el budismo y el śivaísmo, se considera que la personalidad del individuo no es más que “un conjunto de elementos experienciales que al agregarse y fijarse [van produciendo] una memoria de datos. A esta articulación es a lo que llamamos “yo”, una falsa entidad, por tanto, un uno artificial al que erróneamente convertimos en verdadera y permanente identidad.” (Maillard, 2014, p. 534). Para fusionarse con la consciencia universal habría que alcanzar a *buddhi* que es la consciencia superior del individuo, la consciencia pura. La suspensión del yo, semejante al paso del Yo al Él blanchotiano,²⁷ implica la universalidad del arte, la experiencia estética es una de las formas con las que el individuo puede despojarse de su yo.

Otro de los aciertos de Abhinava fue tejer un puente entre la escuela del *rasa* y la del *dhvani*, que significa *resonancia*. Dice Maillard que “la poesía que

²⁷ Cuando Maurice Blanchot en *El paso (no) más allá* expone esta idea, se refiere a la “impersonalidad” propia de la escritura literaria, que no es que no se refiera a su contexto o a la historia, sino que se refiere al *Otro* en su aspecto más complejo y profundo, cuando este adquiere una dimensión total, plena. La escritura literaria para Blanchot es el espacio por excelencia del Otro.

sugiere, [según] Ānandavardhana[,] es denominada *dhvani*, y cualquier otra, aun cuando utilice figuras poéticas, no será sino un mero ejercicio lingüístico.” (Maillard, 2014, p. 540). Añade: “Así, el oído y el corazón reciben la palabra poética. Pero lo que recibe el oído, a distancia, no es el golpe inicial, sino la última de una sucesión de ondas, el círculo más amplio. Como una resonancia que golpea después de un proceso gradual. Esto es *dhvani*.” (p. 540). La cultura india concentrada más en el oído que en la imagen, hace del sonido, del ritmo, la aspiración a un eco universal: “El *brahman* se expande como sonido primordial; Śiva [danza] y Visnu, [sopla] en una caracola.” (p. 541). Esto es de suma relevancia para comprender cómo en la poesía de Maillard asistimos a un ejercicio en el cual el ritmo, la danza y los elementos primordiales del cuerpo ocupan un lugar protagónico. Por eso también en Bélgica se habla de “mapa sonoro”, es ese rastro el que se intenta reconstruir y no su imaginario visual, aunque ambos están íntimamente conectados.

Al respecto, en el ensayo, Maillard reafirma: “Toda obra es aprehensión de un movimiento, y el movimiento es vibración, y la vibración, sonido. Por ello la filosofía del arte, en India, es toda ella una reflexión acerca del *dhvani*. La bondad de una obra se juzga por su capacidad de transmitir la vibración de las emociones.” (p. 541). La cita es importante porque suscita discusiones en el contexto de las preguntas de la estética occidental en el siglo XX, cuando consideramos la artificiosidad del mensaje verbal literario frente a las emociones que fueron relegadas de las preguntas tanto de la filosofía, como de la lingüística y la teoría

literaria a partir del Estructuralismo. La tradición hindú funda sus apreciaciones en experiencias emocionales que se universalizan. Están radicalmente volcadas en una concepción de cuerpo que muchos pensadores contemporáneos e incluso, desde la segunda mitad del siglo XX, retoman como punto central: el arte tiene que ver con el cuerpo.

Abhinavagupta distingue cinco etapas en la experiencia estética: la sensitiva, la imaginativa, la emotiva, la catártica y la trascendente. En éstas el individuo se desprende de sí mismo y se funde con el objeto contemplado. Alcanza por ello un estado de gozo. El recorrido corresponde a lo que Maillard evoca de múltiples formas en sus libros:

Durante el tiempo que dura su atención, el espectador deja de soportar las condiciones particulares de su propia vida para interesarse por la ajena. No se trata, no obstante, de un trasvase identificativo, puesto que, de ser así, no se entendería por qué razón en este caso habría placer y en el otro no; para que el espectador pueda saborear la experiencia diferida de los sentimientos ha de poder experimentarlos sin sentirse personalmente afectado por ellos, es decir, sin que atañan a su vida ordinaria. Y aquí es donde interviene la noción de “distancia estética” que en este caso nada tiene que ver con la distancia del ojo crítico, sino con los afectos, pues se trata de la distancia afectiva con la que el espectador se enfrenta al espectáculo. Para que el placer sea posible independientemente de la modalidad sentimental que sea y de lo funestas que puedan ser sus causas, esta distancia ha de ser lo suficientemente corta como para permitir que la emoción se contagie, pero insuficiente para que la voluntad personal entre en juego. (Maillard, 2014, p. 554).

La experiencia estética es trascendente, no porque entrañe apreciaciones metafísicas, sino porque es una experiencia que va más allá de lo concreto, parte del cuerpo y alcanza inusitados niveles de consciencia. Frente a la experiencia

trivializada del arte, motivada por el mundo occidental preocupado por el consumo, la estética india demuestra que es posible encontrar en el arte una manera de vivir a través del *Otro*.

Maillard descubre, en estos textos, que en el arte existe un espacio excepcional, no porque sea “genial” u “original” al modo romántico, sino porque somos radicalmente modificados y transformados en él. El recorrido intenso, en esa modificación, es el cese del yo. La atención significa ver, escuchar, oler, saborear y tocar, volcarse en lo otro, a sabiendas del sí mismo. La experiencia estética produce gozo.

Un concepto en el que Maillard pone énfasis porque se vincula con el placer constitutivo de la experiencia estética, es *śāntarasa* que es la “realización emocional” de la experiencia estética. La autora le destina un apartado a esta concepción. La idea es que, en la estética hindú, lo cognoscitivo no está desligado de lo emocional. Quienes emprenden un camino espiritual se dan a la tarea de aquietar la mente y suprimen las representaciones que en ella aparecen, incluidas las emocionales. Una vez que la mente puede despojarse de las impresiones y falsas percepciones, adquiere verdadera conciencia de sí misma, por eso los individuos deben alejarse de su historia personal porque genera múltiples imágenes mentales que inquietan a la mente. Dice Maillard:

Para quienes no puedan seguir una vía espiritual, la representación dramática es un medio para realizar esa abstracción. Transformados en emociones estéticas, los movimientos del ánimo son utilizados para obtener la calma. En clave estética, ésta es el estado de equilibrio emocional que resulta de la abstracción momentánea de lo cotidiano, y

ese estado de equilibrio es denominado *śāntarasa*. (Maillard, 2014, p. 562).

En el texto *Nāṭyaśāstra* aparece el término, compuesto por la palabra *śānta* que significa serenidad y que contiene, como emoción permanente, a *śama*, la calma. Es el conocimiento de la verdad “como desprendimiento y pureza de la mente” (Maillard, 2014, p. 563). Lejos de implicar la supresión de los estados de ánimo, es más bien un distanciamiento de las emociones. Se constituye como uno de los parajes que concilia la mente con el cuerpo y es significativo que se dé en el arte:

Por tanto, de acuerdo con Abhinavagupta, la universalización de las emociones no desemboca sin más en el estado de gozo (*ānanda*) sino que ese gozo final, que resulta del reencuentro de la conciencia consigo misma en su estado puro, ha necesitado de la resolución de los rasas en *śāntarasa*. Los momentos de lucidez o sabiduría sólo pueden darse en una mente serena, es decir, cuando la agitación mental ha desaparecido, liberando así un espacio en el que la conciencia pueda darse a ver a sí misma. Paralelamente, si la experiencia estética purifica la conciencia es porque, aunque sea por un tiempo breve, la libera de los obstáculos que enturbian la visión que tiene de sí misma. (Maillard, 2014, p. 567).

Es visible la importancia de la experiencia estética como un espacio en el que el cuerpo y la mente, íntimamente fundidos, pueden alcanzar gozo, serenidad y calma. Es la experiencia del vacío pleno. Si Occidente se encuentra invadido por el consumo, el deseo y la inquietud, todavía existen resquicios para aquietar el carácter insaciable de una sociedad insatisfecha.

El arte es un paraje de silencios, enigmas y reconocimientos. Oriente es, como dice Said, una representación occidental, pero la lectura de la autora se

apega a lectores hindúes que la han realizado desde sus adentros. Oriente guiña nuestras formas de vivir, solo podemos maravillarnos con sus llamaradas. Nos vuelcan de otro modo en nuestros hielos y nos enseñan a encarar el frío.

5. Conclusiones

La obra poética de Maillard encarna las ideas y saberes filosóficos que estudia. Es un cuerpo y, como tal, representa viveza y movimiento. Los textos retan al lector, lo incitan a ir más allá, a interconectar las obras, a encontrar el tejido que subyace en las superficies.

La noción de cuerpo permitió establecer ejes importantes que definen el mensaje verbal literario. No solo porque, dadas las influencias hindúes, hay una continua interrogante sobre procesos orgánicos, sino porque la noción discute con la de artificio planteada por el formalismo ruso a principios del siglo XX. Frente a las teorías de carácter inmanentista en el campo literario, que utilizan el *close reading* como método, la visión y simbolización del cuerpo permitió considerar conceptos de carácter teórico que trascienden la particularidad textual. La visión intentó ser panorámica y trató de considerar la literatura no como un hecho aislado, sino como una expresión colectiva fundamental. Lo literario atañe al presente y propone preguntas al vasto campo de la cultura.

La obra de Maillard es un ejemplo de cómo una escritora del siglo XXI se preocupa por ámbitos de saber que no se reducen ni a la literatura ni a la filosofía. El concepto de cuerpo forma parte de numerosos campos del conocimiento y en la

obra poética es perceptible que no es unívoco, pues implica paradojas y contradicciones.

La concepción occidental de género femenino y masculino tiene relación, primordialmente, con los cuerpos sociales que coexisten en ciertos territorios. Su definición no constriñe el ámbito de su significado a una red de alusiones encadenadas con un campo específico de saber. En la literatura existe una malla profunda de marcajes textuales, a los que denominé “escritura tatuada” porque la voz que enuncia es una entidad genérica que nunca obvia su pertenencia a un ámbito y que padece ciertos malestares y enfermedades por su cuerpo social. La traza de cuerpos individuales y colectivos son lo que busqué en este trabajo. La voz de Maillard es reflejo de las huellas silenciosas de otras voces en y fuera de la literatura; cuerpos que son el presente. Escribir es resistir otro tiempo.

Las líneas de investigación de esta tesis se titulan: “La escritura como cuerpo: el recorrido de la piel y las cicatrices”, “La escritura y sus andamios: el esqueleto del cuerpo” y “La obra es cuerpo: el contexto de la escritura”. La primera planteó el marco teórico en el que la concepción de cuerpo se inscribe. Desde un ámbito psicoanalítico hasta las aportaciones del feminismo y las teorías médicas sobre el cuerpo, así como diversas consideraciones históricas y culturales, ofrecieron un panorama de cómo una obra contemporánea tan compleja como la de Maillard, se encuentra atravesada de concepciones. La incidencia de los marcajes femeninos en lo escrito plantean la paradoja de si contradicen las definiciones de lo “neutro”. La hipótesis aventura que no existe caracterización

sexual en lo escrito. El postulado puede simplificarse si no se lee pertinentemente, hay que advertir que lo neutro no es rechazo a una condición, sino la asunción de la diferencia. No implica obviar las alusiones del texto, sino radicalizarlas; el yo que aparece no es yo, es *tú*, es Otro: el que lee. Leer es una manera de hacer amistad. “La relación del tercer género” que Maurice Blanchot define en *El diálogo inconcluso* es comunión con otro ser humano: sea judío, mujer, paria. Se trata del entendimiento radical de Otro como entidad fundadora de lo diferente, apertura al amor.

Al equiparar la escritura con la piel, se develó una pregunta fundamental de la poética maillardiana: la noción de lengua. El castellano frente al francés presentó oposiciones y contrastes. Suscita preguntas con respecto a ciertos temas: las fronteras del viaje, la noción de casa y familia, los laberintos conflictivos en el discurso poético. También aparecen la historia de la poeta tejida al destino de las hablas femeninas que la acompañan, el temor ante una lengua paterna. Se develó su mapa sonoro al estudiar *Bélgica*. Otra cuestión fue la del bilingüismo, perceptible también en otros escritores.

La segunda parte del trabajo expuso la problemática de los géneros literarios. Sobre el problema intervienen múltiples teorías y la consideración histórica de sus transformaciones. Con el nacimiento de la *Poética* de Aristóteles comienza la vasta y compleja revisión de los sistemas genéricos. Disertar sobre dichos aspectos permitió constituir la definición de escritura de Maillard. Una definición compleja basada en ciertas lecturas y en el contexto europeo del siglo

XX, que concibió la escritura desligada del sujeto que la crea y como un espacio realizado mediante una técnica. Los libros de poemas y los cuadernos en prosa muestran un andamiaje que cuestiona las concepciones canónicas de los géneros: hay un cultivo intencionado de géneros menores.

Finalmente, la tercera línea de investigación encontró resonancias en los escritos sobre India y en los vínculos problemáticos entre el pensamiento español y el trabajo de Maillard. Titulada “La obra es cuerpo: el contexto de la escritura”, indagó en algunas lecturas y conceptos, entre ellos la experiencia estética y la disolución del yo.

Una de mis conclusiones centrales sobre esta obra, entendiendo por obra un conjunto sólido y estructurado, un *corpus*, es que la poética supone una conversación orgánica entre textos independientes. Aunque hay autonomía, existe una comunicación secreta. Hallar sus hilos es uno de los juegos del lector. Este trabajo pretendió mostrar los sutiles encadenamientos y susurros de la poesía. El trabajo de Maillard presupuso poner en cuestión conceptos filosóficos y revisar sus contenidos en los ejemplos poéticos; la forma expresiva no es particular a la autora, develó correspondencias con la literatura contemporánea que frecuenta discursos híbridos y planteamientos teóricos. La literatura no se realiza aisladamente, se sitúa en un contexto histórico y literario: no sostiene relaciones ingenuas con sus predecesores ni se concibe como original.

La poesía es un bosque y en ella vemos árboles, pero los árboles no son el bosque, el bosque es lo que no vemos, lo que no se escucha, lo que no canta. Esta tesis revisó una escritura y con ella, el revés: su silencio.

6. Bibliografía

Libros de Chantal Maillard

MAILLARD, Chantal, 2011. *Bélgica*. Valencia: Pre-textos.

-----, 2009. *Contra el arte*. 1ªed. Pre-textos.

-----, 2005. *Diarios indios*. 1ª ed. Valencia: Pre-textos.

-----, 2001. *Filosofía en los días críticos*. 1a ed. Valencia: Pre-textos.

-----, 2007. *Hilos*. 1ªed. Barcelona: Tusquets.

-----, 2006. *Husos*. Notas al margen. 1ªed. Valencia: Pre-textos.

-----, 2014. *India. Obra reunida*. 1ªed. Valencia: Pre-textos.

-----, 2014. *La baba del caracol*. 1ª ed. Madrid: Vaso roto.

-----,1992. *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.

-----, 1998. *La razón estética*. 1ª ed. Barcelona: Laertes.

-----, 2007. *Matar a Platón*. 3ª ed. (Primera edición de 2004). Barcelona: Tusquets, 2007.

-----, 2005. *Poemas a mi muerte*. (Primer libro de poesía de Maillard). Madrid: Ediciones La Palma.

Conferencias de Chantal Maillard

-----, 2012. “La creación” I, II, III. En:

<https://www.youtube.com/watch?v=mnxNgLm5VR4>

<https://www.youtube.com/watch?v=lPhtHlxJRtQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=C74eT-1yZOE>

Tesis, textos críticos, entrevistas y bibliografía sobre Chantal Maillard

AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño, 2012. *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. (Consultada el 09 de noviembre de 2014 de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660332/aguirre_de_carcer_giron_nunno.pdf?sequence=1 vía <http://chantalmaillard.com/>)

BLANCO, María Luisa. “Yo creo que corazón ya no tengo”. *El País*, 16 de junio de 2007. En: http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html (Consultada el 15 de marzo de 2014)

CHALAZON, Muriel, 2014. Material de lectura de curso “En la traza de Chantal Maillard”, impartido en el invierno de 2014 en la Librería Proleg en Barcelona.

TORT PÉREZ, Ana, 2014. *Hilando textos: notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. Barcelona: Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona.

TRUEBA MIRA, Virginia, 2009. “De la metafísica a la lógica: María Zambrano y Chantal Maillard.” Madrid: Boletín de la Biblioteca de Meléndez Pelayo. LXXXV.

-----, 2007. “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard.” En: Marta Segarra. *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Itaca.

-----, 2009. "Volver a las palabras: sobre *Hilos* de Chantal Maillard). Barcelona: Salina, 23, 191-200.

Bibliografía complementaria

ADORNO, Theodor, 2003. "El ensayo como forma". *Notas de literatura. Obra completa*. Tr. Manuel Sacristán (Primera edición de 1958). Madrid: Akal.

ALBERCA, Manuel, 2004. "La pasión por la autobiografía: entrevista con Philip Lejeune." Cuadernos hispanoamericanos. (julio-agosto 2004) Consultada el 21 de septiembre de 2013, de http://autoficcion.es/?page_id=47

ALEXAINDRE, Vicente, 1977. Antología poética. 1ª ed. Madrid, Alianza editorial.

ANZIEU, Didier, 1993. *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. Edición al cuidado de Josefina Anaya. (Primera edición de 1981). México: Siglo XXI.

ARISTÓTELES, 1984. *El arte poética*. Tr. José Goya Muniain. (Primera edición de 1948.). México: Espasa Calpe.

ARNAU, Juan, 2012. *Cosmologías de la India: védica, sāmkhya y budista*. México: Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, Gaston, 2002. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin. (Primera edición de 1957). México: Fondo de Cultura Económica. (Col. Breviarios).

----- 1985. *Lautréamont*. Tr. Angelina Martín del Campo. (Primera edición de 1939). México: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland, 2000. *Crítica y verdad*. 14ª ed. Tr. José Bianco. (Primera edición de 1966). México: Siglo XXI.

-----, 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano. (Primera edición de 1984). Barcelona: Paidós.

-----, 1996. *El placer del texto*. 13ª ed. Tr. Nicolás Rosa. (Primera edición de 1978). México: Siglo XXI.

-----, 1973. “La actividad estructuralista” *Ensayos críticos*. Tr. Carlos Pujol. (Primera edición de 1964). Barcelona: Seix Barral.

-----, 2004. *Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978)*. Tr. Patricia Willson. (Primera edición de 2002). México: Siglo XXI.

BATAILLE, Georges, 1997. *El erotismo*. Tr. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. (Primera edición de 1957). México: Tusquets. (Col. Ensayo).

-----, 2006. *Obras escogidas*. Tr. Joaquín Jordá. (Primera edición de las obras completas: 1970-1988). México: Fontamara.

BECKETT, Samuel, 2013. *Proust*. Tr. Juan de Sola. (Primera edición de 1931). México: Tusquets. (Col. Marginales).

BEGUIN, Albert, 1954. *El alma romántica y el sueño*. Tr. José Corti. (Primera edición de 1939). México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, Walter, 1988. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Tr. J.F. Yvars y Vicente Jarque. (Primera edición de 1918). Barcelona: Península.

-----, 1991. “El narrador” Tr. Roberto Blatt. (Primera edición de 1936). Madrid: Taurus.

BENVENISTE, Emile, 2007. *Problemas de lingüística general*. 24ª ed.

Tr. Juan Almela. Vols. I y II. (Primera edición de 1966). México: Siglo XXI.

BERGSON, Henri, 2006. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Tr. Pablo Ires. (Primera edición en francés: 1896). Buenos Aires: Cactus.

BERNARD, Michel, 1985. *El cuerpo: un fenómeno ambivalente*. Tr. Alberto Luis Bixio. (Primera edición de 1976.) Barcelona: Paidós.

BLANCHOT, Maurice, 1991. *De Kafka a Kafka*. Tr. Jorge Ferreiro. (Primera edición de 1981). México: Fondo de Cultura Económica.

-----, 1993. *El diálogo inconcluso*. Tr. Pierre de Place. (Primera edición de 1969). Caracas: Monte Ávila, 1993.

-----, 2000. *El espacio literario*. Tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. (Primera edición en francés: 1955). Barcelona: Paidós.

-----, 2005. *El libro por venir*. Tr. Cristina Pereti y Emilio Velasco. (Primera edición de 1959). Madrid: Trotta.

-----, 2007. *La amistad*. Tr. J.A. Doval Liz. (Primera edición de 1971). Madrid, Trotta.

-----, 1990. *La escritura del desastre*. Tr. Pierre de Place. (Primera edición de 1983). Caracas: Monte Ávila.

-----, 2007. *La parte del fuego*. Tr. Isidro Herrera. (Primera edición de 1949). Madrid: Arena Libros.

-----, 1976. *La risa de los dioses*. Tr. J. A. Doval Liz. (Primera edición de 1971). Madrid: Taurus.

-----, 2003. *Los intelectuales en cuestión*. Tr. Manuel Arranz. (Primera edición de 1984). Madrid: Tecnos.

BORGES, Jorge Luis, 2007. "Prólogo de prólogos". Obras completas IV: 1975-1988. (Primera edición de 1996). Buenos Aires, Emecé.

BORDO, Susan, 1993. "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo" Trad. Moisés Silva. Núm. 14, 2001. Retomado de *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. University of California Press. Consultada el 17 de febrero de 2013,

de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana14/14-1.pdf>

BOURDIEU, Pierre, 2005. *Las reglas del arte*. 4ª ed. Tr. Thomas Kauf. (Primera edición de 1992) Barcelona: Anagrama.

BUBNOVA, Tatiana, 1979. "El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela" México: NRFH, XXIX, pp. 87-114

CÁNDIDA, Elizabeth y **VÍVERO**, Martín, 2008. "El cuerpo como paradigma teórico en literatura" *La ventana* v.3 n.28 Guadalajara dic. Web. Consultada el 22 de febrero de 2013, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362008000200005&script=sci_arttext

CANO, José Luis, 1974. *Poesía española contemporánea. Generaciones de la posguerra*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

CARNERO, Guillermo, 1989. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos.

CARRILLO ESPINOZA, María, 2012. *El pensamiento mítico como origen de la creación poética en tres momentos de la trayectoria ensayística de María Zambrano: Hacia un saber sobre el alma, El hombre y lo divino y Claros del bosque*. Asesor: Dr. Anthony Stanton. Tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura hispánica. México: El Colegio de México.

CATELLI, Nora, 1996. "El diario íntimo: una posición femenina". Revista de Occidente. No. 182-183.

CIXOUS, Hélène, 2006. *La llegada de la escritura*. Tr. Irene Agoff. (Primera edición de 1986). Buenos Aires, Amorrortu Editores.

-----, 1995. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Tr. Ana Ma. Moix. (Primera edición de 1979). Barcelona: Anthropos Editorial.

COMPAGNON, M. Antoine. *Qu'est-ce qu'un auteur? (Cours) Fabula, la recherche en littérature*. Web.

En: <http://www.fabula.org/compagnon/> (Consultada el 11 de enero de 2012).

COMTE-SPONVILLE, André, 2010. *Sobre el cuerpo: apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Tr. Jordi Terré. (Primera edición de 2009). Buenos Aires: Paidós.

CONTRERAS RÍOS, Isaura, 2011. *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Asesor: Dra. Yanna Hadatti Mora. Tesis para obtener el grado de maestría en Facultad de Filosofía y Letras en UNAM. México: UNAM.

CULLER, Jonathan, 2004. *Breve introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. Tr. Gonzalo García. (Primera edición de 1997). Barcelona: Editorial Crítica De Bolsillo.

-----, 1978. "El fundamento lingüístico" *La poética estructuralista*. Tr. Carlos Manzano. (Primera edición de 1975). Barcelona: Anagrama.

DE CERTEAU, Michel, 2004. *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Tr. Jorge López Moctezuma. (Primera edición de 1982). México: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

DE MAN, Paul, 1984. "La autobiografía como desfiguración". Tr. Ángel Loureiro. (Primera edición de 1979). Barcelona: *Suplementos Anthropos*. (Diciembre de 1991.)

DELEUZE, Gilles, 2002. *Nietzsche y la filosofía*. Tr. Carmen Artal. (Primera edición de 1967). Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., 2005. *¿Qué es la filosofía?* Tr. Thomas Kauf. (Primera edición de 1991). Barcelona: Anagrama.

-----, 2001 *Kafka: por una literatura menor*. Tr. Jorge Aguilar Mora. (Primera edición de 1975). México: Ediciones Era.

DE LA CONCHA, Víctor G, 1973. *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*. 1ª ed. Madrid: Editorial Prensa Española.

DE LAURETIS, Teresa, 1989. "La tecnología del género". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press (pp.1-30.) Web.

Consultada el 15 de febrero de 2013, de

<http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

DE TERESA, Adriana y JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, 2003. *Selección de lecturas. Teoría literaria*. México: UNAM/SUA.

DERRIDA, Jacques, 2005. *De la gramatología*. Tr. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. (Primera edición de 1967). México: Siglo XXI.

-----, 1989. *La escritura y la diferencia*. Tr. Patricio Peñalver (Primera edición de 1967). Barcelona: Anthropos.

-----, 2008. *Márgenes de la filosofía*. Tr. Carmen González Marín. (Primera edición de 1972). Cátedra: Madrid.

EAGLETON, Terry, 2010. *Cómo leer un poema*. Tr. Mario Jurado. (Primera edición de 2007). Madrid: Akal.

-----, 2005. *Ideología: una introducción*. Tr. Jorge Vigil Rubio. (Primera edición de 1995). Barcelona: Paidós.

-----, 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. Tr. José Esteban Calderón. (Primera edición de 1983). México: Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto, 1997. *Seis paseos por los bosques narrativos*. 2ª ed. Tr. Helena Lozano Miralles. (Primera edición de 1994). Barcelona: Lumen.

EVANS, Mary, 1998. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Tr. Rosalía Pereda. (Primera edición de 1997). Madrid: Minerva Ediciones.

FOKKEMA, D.W. y **ELRUD** Ibsch, 1992. "El estructuralismo en Francia: crítica, narratología y análisis de textos." *Teorías de la literatura del siglo XX*. 4ª. ed. Tr. Gustavo Domínguez. (Primera edición de 1979). Madrid: Cátedra.

FOSTER Hal, 2006. *La posmodernidad. J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros*. Tr. Jordi Fibla. (Primera edición de 1983). Barcelona: Cairos.

FOUCAULT, Michel, 2004. *De lenguaje y literatura*. Tr. Isidro Herrera Baquero. (Primera edición de 1994). Barcelona: Ediciones Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

----- *El pensamiento del afuera*, 2004. 5ª ed. Tr. Manuel Arranz. (Primera edición en francés: 1986). Valencia: Pre-textos.

-----*Las palabras y las cosas*, 1981. 12ª ed. Tr. Elsa Cecilia Frost. (Primera edición de 1966). México: Siglo XXI.

-----, 1978. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. 3ª ed. Tr. Ulises Guiñazú. (Primera edición de 1984). México: Siglo XXI.

-----, 2011. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. 2ª ed. Tr. Martí Soler. (Primera edición de 1984). México: Siglo XXI.

-----, 2010. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. 2ª ed. Tr. Tomás Segovia. (Primera edición de 1984). México: Siglo XXI.

-----, 2010. *Obras esenciales*. Tr. Primera parte: Miguel Morey, segunda parte: Fernando Álvarez Uría, Julia Valera, tercera parte: Ángel Gabilondo. (Primera edición de 1994). Madrid: Paidós.

-----, 1998. “¿Qué es un autor?” *Litoral*, 25-26. Abril (Primera edición de 1969)
Consultada el 20 de enero de 2012, de <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/foucault.pdf>

-----, 2009. *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... (Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault)* 3ª ed. Tr. Joan Vinyoli. (Primera edición de 1973). Barcelona: Tusquets.

GALÁN, Julio César, 2010. “La poesía nunca acaba”. *Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Antonio Gamoneda: leer y entender la poesía* (coordinadores). Primera edición. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

GARCÍA MONTERO, Luis, 2006. *Los dueños del vacío: la conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Primera edición. Barcelona: Tusquets. (Col. Marginales).

GENETTE, Gérard, 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. (Primera edición de 1962). Madrid: Taurus.

----- 2001. *Umbrales*. Tr. Susana Lage. (Primera edición de 1987). México: Siglo XXI Editores.

GUERRERO, Luis, 2011. “Prólogo” a *Søren Kierkegaard: los primeros diarios (1834-1837)*. Tr. María J. Binetti. Volúmen 1. (Primera edición). México: Universidad Iberoamericana.

GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María. “Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestos*.” Consultada el 21 de agosto de 2015 de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91810.pdf

GONZÁLEZ CRUSÍ, 2006. Francisco. *La fábrica del cuerpo*. 1ª ed. México: Turner y Ortega y Ortiz. (Col. Cuadernos de Quirón.)

HERNADI, Paul, 1978. *Teoría de los géneros*. Barcelona, Antoni Bosch Editor.

HUGO, Victor, 1971. *Manifiesto romántico*. Tr. Jaume Melendres. (Primera edición de 1827) Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

ISER, Wolfgang, 1987. *El acto de leer*. Tr. Manuel Barbeito. (Primera edición de 1976). Madrid: Taurus.

IRIGARAY, Luce, 2009. *Ese sexo que no es uno*. Tr. Raúl Sánchez Cedillo. (Primera edición de 1977). Madrid: Akal.

JAKOBSON, Roman, 1981. *Lingüística y poética*. Tr. Ana María Cabello Gutiérrez. (Primera edición de 1960). Madrid: Cátedra.

JIMÉNEZ, José Olivio, 1998. *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid: Editorial Verbum.

KAFKA, Franz, 2006. *Diarios*. Tr. Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. (Primera edición de 1950) Barcelona: De Bolsillo.

KANT, Emmanuel, 2004. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Tr. Dulce María Granja Castro. Madrid: FCE, UAM, UNAM.

KRISTEVA, Julia, 2000. *El genio femenino*. (Tres Vols.) Tr. Jorge Piatigorsky. (Primera edición de 1999). Buenos Aires: Paidós.

-----, 2000. *El porvenir de una revuelta*. Tr. Lluís Miralles. (Primera edición de 1998). Barcelona: Seix Barral.

-----, 2006. *Poderes de la perversion*. 6ª ed. Tr. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. (Primera edición de 1980). México: Siglo XXI.

LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". (Primer capítulo del libro *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975) Tr. Ángel G. Loireiro. Suplemento Anthropos, 29: *Monografías temáticas. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: 1991 pp. 13-46.

LÖWY, Michael, 2007. *Franz Kafka, narrador insumiso*. Tr. Eliane Cazenave Tapie y Adrien Pellaumail. México: Taurus.

LOTMAN, Yuri, 1982. *Estructura del texto artístico*. Tr. Victoriano Imbert. (Primera edición de 1970). Madrid: Ediciones Istmo.

LYOTARD, Jean-François, 2006. *La condición postmoderna*. Tr. Mariano Antolín Rato. (Primera edición de 1984). Madrid: Cátedra.

QUEVEDO, Amalia, 2001. *De Foucault a Derrida, pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Navarra: Eunsa.

MALLARMÉ, Stéphane, 2003. *Poesías*. Tr. Francisco Castaño. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.

MARAVALL, José Antonio, 2000. *La cultura del Barroco*. 8ª ed. (Primera edición de 1975). Barcelona: Ariel. (Col. Studia).

MARTÍN, Carmelo. "Gianni Vattimo: el pensamiento débil es una forma de anarquía no sangrante." (Diario El País, 14 de junio de 1989) Consultada el 9 de diciembre de 2014, de http://elpais.com/diario/1989/06/14/cultura/613778404_850215.html

MORENO VILLARREAL, Jaime, 1999. (Compilador y traductor) *Stéphane Mallarmé: la sombra de una página*. México: Breve Fondo Editorial.

MORRIS, David, 1994. *La cultura del dolor*. Trad. Óscar Luis Molina S. 2ª ed. (Primera edición de 1991) Santiago de Chile: Andrés Bello.

NAVARRO DURÁN, Rosa, 1998. *Cómo leer un poema*. (Primera edición). Barcelona: Ariel Practicum.

ONFRAY, Michel, 2007. *Contrahistoria de la filosofía I: las sabidurías de la antigüedad*. Barcelona: Anagrama.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote et al.* (Primera edición de 1914). Madrid: Gredos.

----- 1986. *La deshumanización del arte.* (Primeras ediciones 1925, 1959, 1958). México: Porrúa.

OTTO, Walter F., 2005. *Epicuro.* Tr. Erich Lassmann Klee. (Primera edición de 1975). México: Sexto Piso.

PLATÓN, 1998. *Diálogos.* (8 Vols.). “República” Tomo IV. Tr. Conrado Eggers Lan (Primera edición: 1986). Madrid: Gredos.

PLATH, Sylvia, 2002. *Ariel.* Tr. Ramón Buenaventura. 7ª ed. (Primera edición de 1965). Madrid: Poesía Hiperión.

PESSOA, Fernando, 2002. *El libro del desasosiego.* Tr. Perfecto E. Cuadrado. (Primera edición en portugués: 1982). Barcelona: Acantilado.

PICARD, Hans, Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (Primera edición de 2006). En: Biblioteca Virtual Cervantes. Consultada el 10 de febrero de 2016 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-o/>.

----- *El romanticismo social*, 1947. Trad. Blanca Chacel. (Primera edición de 1944). México, Fondo de cultura Económica.

PIGLIA, Ricardo, 2001. *Crítica y ficción.* (Primera edición de 1986). Barcelona: Anagrama.

POZUELO YVANCOS, José María. “La teoría literaria en el siglo XX” Lecturas de teoría literaria I. Consultada el 09 de noviembre de 2014, de

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/teoría_literaria_s_xx.htm

RICHARD, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?” (Primera edición de 2008) Consultada el 20 de febrero de 2013, de <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/tienes159.pdf>

RIVERA GARZA, Cristina, 2013. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets editores. (Col. Ensayo)

ROTKER, Susana, 2005. *La invención de la crónica*. (Primera edición). México: Fondo de Cultura Económica.

SAID, Edward, W., 2015. *Orientalismo*. Tr. María Luisa Fuentes. (Primera edición de 1997). México, Penguin Random House.

SARTRE, Jean Paul, 2008. *La Náusea*. Tr. Aurora Bernardez. 9ª ed. (Primera edición de 1938.) México: Editorial Época.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 2006. *¿Qué es un género literario?* Tr. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. (Primera edición de 1989). Madrid: Akal Ediciones.

-----, 1972. *¿Qué es la literatura?* Tr. Aurora Bernardez. (Primera edición en francés: 1948). Buenos Aires: Losada.

SIBENMANN, Gustav, 1973. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.

SOLANA, Ingrid, 2010. *La escritura literaria en Maurice Blanchot y José Ángel Valente*. Asesora: Dra. Adriana de Teresa Ochoa. Tesis para obtener el grado de maestría en Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México: UNAM.

SERRES, Michel, 2002. *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. (Primera edición de 1985). México: Taurus.

STEINER, George, 2000. *Extraterritorial*. Tr. Edgardo Russo. (Primera edición de 1971). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

-----, 2000. *Lenguaje y silencio*. Tr. Miguel Ultorio. (Primera edición de 1976). Barcelona: Gedisa.

TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros" (Primera edición de 1976).

Consultada el 20 de diciembre de 2011, de <http://www.upf.es/material/fhuma/oller/generes/tema1/lectures/todorvov.pdf>

TOLA, Fernando y Carmen **DRAGONETTI**, 2008. *Filosofía de la India: el mito de la oposición entre "pensamiento" indio y "filosofía" occidental*. Barcelona: Kairós.

VALENTE, José Ángel, 2002. *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

-----, 2004. *La experiencia abisal*. 1ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

-----, 2002. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

-----, 2000. *Variaciones sobre el pájaro y la red*. (Primera edición de 1991). Barcelona: Tusquets.

VALÉRY, Paul, 1995. *Estudios literarios*. Tr. Juan Carlos Díaz Aauri. Madrid: Visor.

-----, 1995. *Notas sobre poesía*. Tr. Hugo Gola. México: Universidad Iberoamericana.

VATTIMO, Giani. "El pensamiento de los débiles" Tr. Nora Hebe Sforza (Primera edición para el número monográfico de *A parte Rei* 54, 2007) Consultada el 9 de diciembre de 2014, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debiles54a.pdf>

WEINBERG DE MAGIS, Liliana. 2008. *Metodología de la crítica literaria*. Licenciatura en Lengua y Literaturas hispánicas. División sistema Universidad Abierta. México: UNAM.

-----, 2006. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.

XIRAU, Ramón, 2001. "Poesía y conocimiento" *Ensayo literario mexicano*. México: UNAM, Universidad Veracruzana, Editorial Aldus.

YÁNEZ VILALTA, Adriana, 1998. *Nerval y el romanticismo*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

ZAMBRANO, María, 2011. *Escritos sobre Ortega*. (Primera edición de 2006). Madrid: Editorial Trotta.

-----, 1996. *Filosofía y poesía*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

-----, 1996. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Primera edición. Madrid: Ediciones Endymion.

