

## ¿QUIÉN HABLA SI *SE* HABLA? LA ESCRITURA POLIFÓNICA DE CHANTAL MAILLARD

**Anna TORT PÉREZ**  
Universidad de Barcelona

### Introducción

**C**hantal Maillard provoca intencionadamente que sus libros se continúen los unos a los otros, que se superpongan como si fueran distintas voces en una polifonía. Esta polifonía es la que da lugar a la simultaneidad de ecos textuales que constituye, según mi opinión, una de las mayores singularidades de la escritura maillardiana. Sostenía Mijaíl Bajtín (1979) que todo enunciado genera una necesidad de respuesta y que, por tanto, el texto es siempre un acto inconcluso en regeneración constante. Desde esta perspectiva, podemos decir que cada enunciado está tejido por una madeja de voces que se retroalimentan y, así, se amplifican en cada lectura. En el caso de nuestra autora, cuya escritura se caracteriza por una hibridez constante de discursos, se produce una exacerbación de este sistema dialógico. El trasvase y reelaboración textual a los que Maillard somete sus propios textos los confronta y hace que estos mismos textos no se acaben nunca, en tanto que, recontextualizados, siempre se interpelan y se discuten.

De la misma forma que los textos superponen los unos a los otros, Maillard parece estar convencida de que también lo hacen los individuos, o sus distintas manifestaciones, si partimos de la base de que no hay una unidad permanente que preceda nuestros gestos. La precariedad del sujeto, entendido como una unidad indivisible que sustenta nuestras acciones, es uno de los temas más recurrentes en la obra de la escritora. Desde obras primerizas como *Hainuwele*, hasta libros más recientes como *Bélgica*, la autora, aunque con modalidades de escritura distintas, pone en duda el *quién* como sujeto del hablar. Hemos seleccionado para este artículo algunos de los personajes que encontramos en la obra de Maillard y que la autora emplea, en una suerte de movimiento exofórico – hacia fuera –, para proyectar el sujeto hablante y diseminarlo o esparcirlo en distintas voces.

De hecho, la escritura maillardiana no es solo polifónica, en el sentido de que se encarna en distintas voces, sino que podríamos decir que además es polimórfica y ubicua. Es polimórfica porque nos encontramos con una experimentación constante con la forma de los textos, en la macroestructura de la obra, tejiendo una red entre todas las obras, y también en la microestructura, en cada uno de los libros. Maillard traslada sus propias obras de un género a otro y también experimenta

con distintos tipos de escritura en el interior de los mismos libros, en forma de subtítulos, de notas al margen, intervalos, etc. Por tanto, es también una escritura ubicua, en tanto que se multiplica y se simultanea el espacio textual desde el que se habla. Además, la experimentación y la dilapidación del propio lenguaje, sobre todo en la etapa de escritura más reciente de la autora, también es, sin duda, una muestra de este juego con la forma que responde coherentemente al cuestionamiento del yo, que, estando incrustado en la propia estructura gramatical, pugna constantemente por salir de ella. Simplificando un poco, podríamos resumir la deconstrucción de Maillard a través de tres cuestiones que se nos presentan durante la lectura de sus textos:

¿Cómo se habla?

¿Desde dónde se habla?

¿Quién habla?

Planteamos este listado secuencialmente pero, evidentemente, las tres cuestiones se dan simultáneamente y son interdependientes. El qué y el cómo son, efectivamente, dos caras de la misma moneda, y más en una obra en la que el contenido filosófico es su propia estructura, es decir, la manera como están contruidos los textos y presentados al lector para que haga de ellos una obra *escribible*, como diría Roland Barthes (1970).

De todas estas preguntas, nos centraremos aquí en el *¿Quién habla?* Y lo haremos a través de algunos personajes o alter-egos que Maillard utiliza recurrentemente en su escritura: Hainuwele, Kālī, el *mí* y el observador y Cual. Vamos a dejar, pues, que estas voces nos ayuden a sintetizar qué es lo que ocurre en la escritura de Maillard cuando el valor que más se pone en duda es el que más presente está, porque más indisociable es de quien habla.

### **La metáfora: una ficción más habitable**

Decía Ortega y Gasset (1966: 391) que la metáfora es una suerte de brazo intelectual, lo que en lógica representaría la caña de pescar o el fusil. Y es que el uso de la metáfora tiene mucho que ver con la incapacidad de nuestro intelecto para comprender y aprehender algunas realidades. De ahí que necesitemos hallar imágenes cercanas para indagar sobre realidades que nos son lejanas y, la mayoría de veces, incognoscibles. De ahí también que la ciencia eche mano constantemente de la metáfora. «El reino subatómico –afirma Harpur hablando de física en *El fuego secreto de los filósofos*– es principalmente metafórico» (2006: 107).

Lo que indaga Maillard es algo muy difícil de percibir porque es el denominador común en cada acto de percepción, algo de lo que no podemos despegarnos aunque intentemos observarlo: la conciencia. ¿Quién observa la conciencia? La conciencia es, en realidad, el instrumento con el que pensamos el yo y el mundo y sin el cual no existiría ni lo uno ni lo otro. Desde esta perspectiva, y ante el bucle planteado por esta imposibilidad cognoscitiva, las imágenes se erigen en un buen cauce

creativo para, asumiendo la condición ilusoria del conocimiento, hallar brechas para ensanchar nuestra visión.

La metáfora es, como salta a la vista con solo atender al listado de personajes que hemos mencionado anteriormente, uno de los mecanismos que aplica Maillard en su proceso de escritura, entendido siempre como descubrimiento, como indagación. Como en el gato cuántico encerrado en la caja de Schrödinger, vivo y muerto al mismo tiempo, la metáfora se manifiesta como la tensión entre dos realidades simultáneas o paralelas. Efectivamente, es la conjunción del «es y no es» o «es pero no es» el mecanismo que genera la doble realidad (la literal y la imaginada) de la que parte la acción metafórica. Una acción que, aparte de ser obviamente un resultado estético, es también una herramienta cognoscitiva y creativa. Así la utiliza la autora cuando, en la observación del mecanismo de la propia conciencia, va creando entramados metafóricos, como el de los husos y los hilos, a partir de los que indagar lo desconocido. Lo desconocido, el objeto de la observación, sigue siendo, claro está, un producto de la palabra y, por tanto, un elemento ficcional. Sin embargo, a través de estos universos metafóricos alternativos y periféricos, se trata de romper la lógica habitual para crear, como escribe Maillard en *Contra el arte*, ficciones más habitables (2009a: 274).

Las sociedades primitivas, de las que la autora afirma que tenemos tanto que aprender, acudían justamente a la ficción cuando proyectaban el ego en puntos exteriores al individuo, en forma de personajes míticos o metafóricos. El hombre moderno, en cambio, como explica Patrick Harpur en el ensayo antes mencionado, ha enterrado estas voces exteriores en el interior del ego, separándolo del resto de la psique y del mundo en general. De este modo, los dáimones, las voces interiores que se exteriorizaban en forma de criaturas o sencillamente de energías y que se expandían de forma policéntrica, se han sepultado en el ego moderno y se han ensordecido.

El aprendizaje de las sociedades primitivas en relación con la metáfora se vincula precisamente con este mecanismo ficcional que venimos comentando: que las ficciones nos ayuden a habitar el mundo y no a evitarlo, como parece ocurrir cuando sacralizamos la lengua y los conceptos que ésta crea y nos atrincheramos en el más sólido de todos: el yo. La metáfora es una herramienta, en este aspecto, para cultivar la doble visión de la que hablaba William Blake cuando decía que los ojos –las ventanas del alma– nos engañan cuando vemos con ellos y no a través de ellos<sup>1</sup>. La perspectiva –que significa *ver a través de*– es efectivamente la que nos permite ver imágenes o crearlas más allá de la literalidad del mundo. Y las imágenes, en el caso de Maillard, son tanto figuras mitológicas recreadas como universos metafóricos diseñados por ella misma. En ambos casos, estas ficciones están relacionadas con el cuestionamiento del *quién* y con la reivindicación del *nosotros*.

---

<sup>1</sup> Así lo leemos en los versos de William Blake: «Estas oscuras ventanas del alma de la vida/ desvirtúan los cielos de extremo a extremo/ y te llevan a creer una mentira/ cuando mires con los ojos, y no a través de ellos» [«This life's dim windows of the soul/ Distorts the heavens from pole to pole/ And leads you to believe a lie/ When you see with not through the eye»] (citado en Harpur, 2006: 92).

### Hainuwele: el autosacrificio voluntario del sujeto

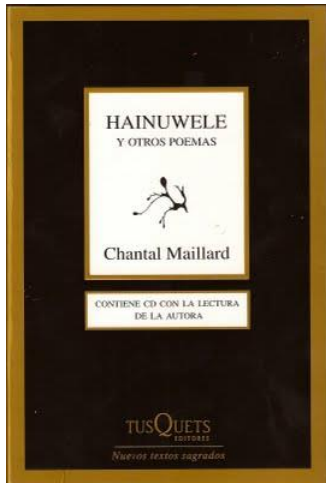
Hainuwele es uno de estos personajes mitológicos que la autora reinventa y adopta como un alter ego. Apareció en su escritura por primera vez con el poemario *Hainuwele* (1990) pero es sin duda un personaje que acompaña a la autora a lo largo de toda su trayectoria vital y textual. Estandarte de una primera etapa poética, es el libro más querido de Chantal Maillard y el único que nunca se arrepintió de haber escrito de entre los que escribió en la década 1988-1998, tal y como afirma la autora en el prólogo de *Hainuwele y otros poemas* (2009b). Compuesto después de una primera etapa de la autora en la India, el poemario se articula en torno al personaje mítico de Hainuwele, que siempre ha funcionado como alter ego para Maillard, que hace referencia intertextual, velada o no, a él a lo largo de toda su obra:

Decisión imprescindible: recuperar a Hainuwele. Sé dónde se cobija, dónde palpita aún su pulso, dónde poder recuperar su aliento. Habita en la nieve perfecta de las cumbres, en la grieta más estrecha de las montañas rocosas, se acucilla en una cueva apenas más grande que la luz que irradia de su cuerpo, pisa la tierra bajo las almohadillas patas de una gata en celo [...] Recuperarla es fácil. Mi tiempo habrá de ser la ofrenda que derrame en sus huellas. La eternidad es simplemente el no-futuro: el no-miedo. La eternidad es ahora, es siempre ahora (Maillard, 2001a: 47).

El poemario, que recrea un mito procedente de Ceram (isla de Nueva Guinea), describe la búsqueda amorosa de Hainuwele, que persigue a su enamorado, el Señor de los bosques. A diferencia del mito original, en el que se sacrifica a la semidoncella nacida de la rama de un cocotero, el sacrificio es un autosacrificio puesto que es ella misma la que decide morir como vía para seguir existiendo. La pérdida del nombre, el propio y el del amado, se convierte en una operación imprescindible en el aprendizaje de Hainuwele. Un aprendizaje que tiene que ver con una forma de conocer el mundo que pasa por un saber ciego que nos ha de permitir penetrar los velos nominales detrás de los que nos escondemos. «Nada de lo que se hace a ciegas es inútil para ver», escribe Maillard en *Diarios indios* (2005: 95). En este sentido, la continuidad entre el yo y el mundo se manifiesta en el poemario no a través de la vista sino a través de una corporeidad, en la que el desconocimiento va de la mano del con-tacto.

Hainuwele habla, en la mayoría de los poemas, en primera persona y en presente, característica habitual de los textos de Maillard —cuando hay verbos conjugados—, y se dirige a su enamorado, ese ser de bosque que parece quererla con-fundir: «Quieres ponerme a prueba, pretendes confundirme./ Sé que aquel cuerpo inmenso eres tú/ cuando sales del bosque/ y arrojas tu saliva sobre el mundo» (2009b: 21). En efecto, cuanto más trata de encontrar Hainuwele a su «amado», nombrándolo como si de un sujeto se tratara, o intentando verlo en todo aquello que contempla, más parece que se aleje de ella, que se esconda. Y es que para transformarse en haya, en árbol, como de alguna forma sugiere la imagen de la cubierta del poemario, Hainuwele habrá de aprender a ver de otra manera, sin ojos, como la gallinita ciega que tiene que jugar a reconocer sin ver, palpando. Un ver sin ojos, mejor sin párpados, o «a ojo desnudo», que recuerda al sa(voir) de Hélène Cixous. Igual que en el texto de Cixous (2001), Hainuwele deberá conocer a través de una suerte de mirada-tacto, miope, que pueda establecer una continuidad corpórea entre el yo y el mundo: «Arderé en tu mirada/ después de

haberme arrancado los párpados/ y que tu luz me haya quemado dulcemente/ los ojos y el temor a perderte en la noche» (2009b: 35).



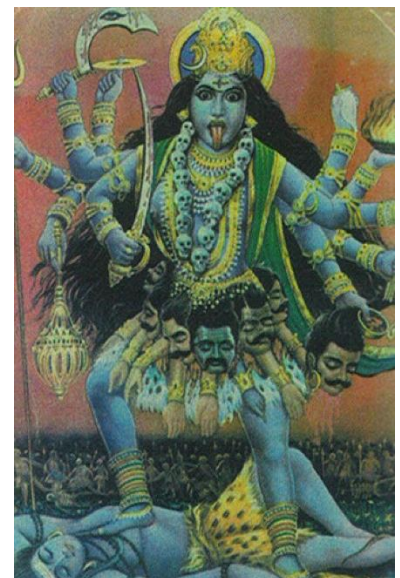
Hainuwele, que ve a través del ojo y no con el ojo, es capaz de ver el mar como un «animal de lluvia que sin tregua recorre/ la distancia infinita que de sí mismo le separa» (2009b: 21) y de decir, cuando le preguntan quién es, que «vibro a mayor velocidad que un árbol» (2009b: 79). Hainuwele se desliza y penetra en lo otro abriendo la puerta a un universo múltiple en el que tiene que atreverse a jugar a multiplicarse si quiere conocerse, puesto que la única manera de conocerse a sí mismo es estar fuera de sí mismo. Porque el ser no se define como algo estático sino como movimiento, como gesto, como ser-haciéndose, como algo que está en continua formación y transformación. Y, si se está transformando, no puede nunca ser idéntico a sí mismo. No puede permanecer. Por ello,

lo que finalmente se debe superar es el deseo de permanencia, renuncia en la que, como nos explica Maillard, convergen el budismo y el taoísmo, que entienden que «el deseo mantiene el ser humano volcado hacia las cosas» (1995: 35).

### **Kālī: contra los deseos insatisfechos**

Si hablamos de deseo, este que parece tener que perder la joven Hainuwele, tenemos que hablar de Kālī, otro personaje del que se nutre Maillard, como afirma ella misma en varias ocasiones, para luchar contra los deseos insatisfechos. Esta diosa del hinduismo le sirve a la autora como herramienta hermenéutica para desactivar la creencia en la realidad de los mundos. Así como Hainuwele ejerce de símbolo activo, de alter ego, también lo hace Kālī, que simboliza la destrucción. Esta destrucción, como explica Maillard, no se refiere tanto literalmente a una destrucción del universo, sino simbólicamente a un derribo de los muros conceptuales que, escondiendo que son construcciones, se solidifican simulando realidades (2009a: 206).

El símbolo-Kālī, como contraposición al concepto de identidad, se erige en método de autodefensa capacitado para exorcizar el *mí* y para aprender a aniquilar «el mal de querer» (2001a: 13). Para ello, no adquiere una dimensión celestial, sino que, al contrario, abre brechas desde la horizontalidad circular de la tierra: «La tierra es el espacio del combate, mis pisadas levantan el polvo, como una manada de búfalos en estampida» (2001a: 16). En este combate, el enemigo principal es el *mí*, el conjunto de repeticiones que simulan una identidad-prisión en la que creemos *ser*:



He declarado la guerra a todos mis enemigos. Me he declarado la guerra a mí misma. He declarado la guerra al *mí*. [...] Todos sois ejércitos y lugares, a la vez ejércitos y a la vez lugares, sois el mí que acude a vosotros para odiaros o para deseáros. Cuando termine esta guerra –si alguna vez termina– podremos conversar y tal vez amarnos, podremos jugar al juego de la paciencia: ese juego que consiste en abrir las distancias y volver a cerrarlas sabiendo que no existe ni el cerrar, ni el abrir, ni ninguna distancia (Maillard, 2001a: 14).

Arrancados los vestidos ilusorios de la voluntad, derrumbados los castillos de la esperanza, Kālī planea sobre las ruinas, sobre «los restos de verdades en que hemos creído» (Maillard, 2009a: 274). A partir de ahí, seguiremos construyendo, conscientes ahora de que no hemos de creer demasiado tiempo en los castillos que edificamos, en los muros que forjamos, en los templos que nos dan cobijo. Al fin y al cabo, los castillos, estos edificios mentales que hemos habitado, son productos de la ficción y lo que cabe rescatar de ellos es, como mucho, el proceso mediante el cual los hemos edificado. Porque «Los templos se destruyen al igual que las casas. Vuelven a construirse otros, habitados por otros dioses, otras gentes. Construir es lo que permanece» (2005: 73).

Construir es lo que permanece porque el objeto sobre el cual proyectamos nuestro deseo no existe, según dice la escritora en varios de sus textos, más que como detonante o pretexto para proyectar nuestra energía. Cuando convertimos este objeto en la única posibilidad, pretendemos apresar y retener la «excusa para amar», en palabras de Maillard (2001a: 227; 2002: 30-31). Y como esto no es posible –el deseo no puede salvar el abismo que existe siempre entre dos seres–, se genera dolor en la mente. La mente constata, en efecto, la ausencia real de aquello que se representa y esta ausencia genera necesidad y, por tanto, sufrimiento. De hecho, la razón *sine qua non* del deseo es permanecer insatisfecho, seguir siendo deseo *ad eternum*. Es por ello que, entre otras cosas, Maillard recurre a la figura de Kālī, la sola, la que es capaz de arder en sí misma, intransitivamente. Podemos decir que Kālī es, en este sentido, la que no necesita ponerle nombre al fuego. «No pondrás nombre al fuego», leemos en forma de mandamiento en un poema de *Conjuros* (2001b: 46). En *Contra el arte*, leemos esta misma idea en prosa:

La tarea, la que a todos nos incumbe, es la de formar esa conciencia capaz de distanciarse de las emociones que nos afectan, capaz de retirarse, aunque sea por un instante, a un lugar neutro, el de la ecuanimidad y, desde allí, recuperar el fuego, aquel fuego que conocemos, la mayoría de las veces, tan sólo por sus rescoldos. Recuperar el fuego y no ponerle nombre (Maillard, 2009a: 91-90).

La voluntad volcada en el objeto genera dolor. Lo decía muy contundentemente Cioran cuando hablaba del deseo y lo equiparaba a una enfermedad: «*Incurable* –adjetivo horrorífico del que no debería beneficiarse más que una enfermedad, la más terrible de todas: el Deseo» (citado en Savater, 1974: 114). La voluntad es la causa primera del sufrimiento porque, como sostenía Schopenhauer, todo deseo nace de la necesidad y «Una vez satisfecha su pasión, todo amante experimenta un especial desengaño: se asombra de que el objeto de tantos deseos apasionados no le proporcione más que un placer efímero, seguido de un rápido desencanto» (Schopenhauer, 1819: 55). La razón de este desengaño es que cualquier intimidad es siempre frustrante porque nunca logra el objeto del deseo paliar nuestra soledad, la que todos compartimos pero que a su vez es intransferible. De ahí que el

deseo se renueve incesantemente, a causa de su esencial insaciabilidad, tema del que se ha ocupado ampliamente el psicoanálisis. Y ahí tenemos justamente la clave: no es el deseo el problema, sino la creencia en el objeto y, más concretamente, la voluntad de permanencia del objeto.

### **El *mí* y el observador**

Uno de los deseos de permanencia más insistentes es, sin duda, la voluntad de ser, la voluntad de ser uno mismo, la voluntad de *mí*, que es una suerte de compendio de todas las voluntades. Este *mí* es otro personaje que crea la autora, pero en esta ocasión en forma de partícula gramatical significativamente dependiente. La dependencia, o la contingencia, es justamente la característica que Maillard atribuye al sujeto, entendido como un producto del pensamiento y no un soporte del mismo; entendido como algo que es conducido por los pensamientos y no como un conductor de pensamientos. Por ello, crea el entramado metafórico de los husos –modalidades anímicas que condicionan nuestras percepciones– e hilos –temas que la mente agarra por inercia–.

«El *mí*: husos. Un haz de husos tensos», escribe Maillard en *Husos* (2006: 52). El *mí*, en este entramado metafórico, es también un estado transitorio. Con este estado, sin embargo, tendemos a identificarnos porque no lo asociamos con una modalidad de la conciencia, sino con algo que sustenta esta misma conciencia. Por ello, nuestra autora echa mano también de la figura del observador como escisión del yo, como personaje que es capaz de ver y actuar al mismo tiempo, de no identificarse con los pensamientos, de planear por encima de todos los husos sin instalarse en ninguno de ellos. Maillard quiere renunciar a casi todas las voluntades menos a una: la voluntad de espectadora. No quiere perderse el espectáculo de observar cómo se desprende, cómo se desidentifica. En realidad, a todo lo sostenido hasta ahora, podría fácilmente hacerse la siguiente objeción: la voluntad de aniquilar el deseo es ya una voluntad y, a juzgar por la insistencia, de las más fuertes. Así lo reconocía Cioran cuando decía que «Es de una enorme fortaleza, y una gran suerte, poder vivir sin ninguna ambición. Me constriño a ello. Pero este hecho tiene ya que ver con la ambición» (1973: 140). El personaje del observador no está, en efecto, exento de contradicción. Porque, si nos identificamos con él, si nos habituamos a él, la pregunta sobre el *quién* vuelve a emerger: ¿quién, entonces, observa al observador? ¿Quién habla?

En la indagación que hace Maillard, especialmente en *Husos* e *Hilos*, la autora topa repetidamente con la misma evidencia: el *mí* está hecho de lenguaje y difícilmente podremos desidentificarnos del lenguaje con el propio lenguaje porque ¿quién dice que no hay un yo que diga? Efectivamente, el sujeto está adherido en la propia gramática que lo dice; la gramática dice sujeto por todos sus poros. De ahí que la autora se interroge continuamente por sus propias palabras cuando se sorprende diciendo otra vez un yo sin querer decirlo. De ahí también el quiebre gramatical al que es sometida una escritura que busca, por los recovecos del lenguaje, dejar de decir el *mí* para poder decir el *nos*.

### Cual menguante

En este viaje, del *mí* al *nos*, emerge un personaje como Cual. Una metáfora reducida en esta ocasión a otra partícula gramatical dependiente y anónima. Nos hallamos ante el anonimato de un personaje menguante, que va acarreado una maleta presuntamente vacía –¿la de la metafísica?– y que, después de la desgramaticalización de la lengua, se ve reducido a mero gesto.

Tras la contradicción lógica a la que llega Maillard –la de querer renunciar al *mí* con el mismo mecanismo que lo crea, el lenguaje–, no es de extrañar que la voz de los poemas tienda cada vez más al silencio. «Aceptad mi silencio: lo mejor/ de mí. Huid del soplo que pronuncia,/ en mi boca,/ la amarga condición de lo humano./ Y, entretanto, dejadme contemplar/ el vuelo de la ropa/ tendida en las ventanas» (2007: 143). La renuncia de Maillard (al *mí* y a las palabras grandilocuentes que lo dicen y lo repiten) tiene mucho que ver con esta amarga condición de lo humano, esta herida por todos compartida y sepultada en un mundo poblado de *quiénes* que han olvidado su origen común, el *nos* que somos.

Se escribe, así pues, para vaciar maletas y para no enturbiar con las viejas palabras que nos instalan en el juicio y, con este, en la diferencia. Esta diferencia es justamente la que nos obstruye el padecimiento compartido, el de todos. La escritura que diga el *nos* habrá de ser, desde esta perspectiva, una poesía que diga el hambre, como sostiene Maillard:

El hambre, sin duda, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía más que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también nosotros. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída (Maillard, 2009a: 156).

En esta poética, la autora, como también lo hace en el poema extenso *Escribir* y en la sección «La luz, el aire, el pájaro» de *Hilos*, reivindica una poesía que diga el dolor de todos. Y es que el aparato metafísico y su grandilocuencia, y especialmente la idea de un yo atrincherado en la muralla, no nos ha permitido situarnos en la herida ajena. Maillard entiende la compasión como un desplazamiento hacia el otro que, por supuesto, implica un previo vaciamiento de lo propio. Efectivamente, si lo que entendemos por yo no es sino un hueco, serán los otros y las cosas en el mundo el único reflejo de lo que somos. Este desplazamiento que supone la otredad es el reverso de la ideología de la diferencia, la que conlleva el ansia por el interés o beneficio personal. Y es que, ciertamente, no podremos sentirnos concernidos por algo que se nos presenta como diferente. Comprender que no hay diferencia entre los demás y uno mismo será, entonces, la única vía hacia la compasión, porque ya no padeceremos *por* otro, sino *desde* este otro que somos nosotros.

Cual es el personaje o alter ego que mejor dibuja este tránsito de lo propio a lo otro, del dentro al fuera, del *mí* al *nos*. El yo, transformado en pura gramática al borde de la agramaticalidad, sin sustancias y casi sin verbos conjugados, va dejando paso a un personaje desdibujado que, pudiendo atender solo al balbuceo después de la guerra antimetafísica, se ve menguado y reducido a mero gesto corpóreo. Su identidad: colgada del hombro como una chaqueta raída, como leíamos en el



fragmento de *Contra el arte* antes citado. Cual, ese ser sin atributos, se extraña de sí mismo y de lo que ve, de su propio cuerpo y de sus movimientos. También de su fragilidad, de su propio deterioro. Sin embargo, parece haber en él una voluntad de salida como respuesta a la interrogación asfixiante postrada en la mente. Cual quiere llegar a otro, despojado del ropaje, desnudo, sin lastres, sin saber, sin preguntas, sin complementos, como leemos en el poema titulado «Sin», texto que también aparece en *Husos* (2006: 67): «Llegar a otro. Sin/ otro. Sin llegar a./ No apretar los dientes./ Soltar la presa. Sin.» (2007: 19).



Cual ya no mira hacia dentro, como sí lo hacía la voz de *Hilos*, aunque fuera para desactivarse a sí misma. Cual mira hacia arriba: «Cual a dos palmos suspendido/ por debajo de sí./ El sí, arriba. Como nube/ o nubarrón. Oscuro./ Cual boca arriba, esperando/ el aguacero» (2007: 167). Cual realiza acciones (asistir, hastiarse, constatar, recoger desperdicios, reírse, etc.) que ya no pertenecen a un sujeto, como así nos lo indican los verbos en gerundio o en infinitivo, sino que señalan simplemente una predisposición al gesto de lo que

simplemente ocurre, ante (o encima de) su extrañeza. Una extrañeza que, al igual que los personajes de Beckett, tiñen a este no-ser de cierta comicidad por cuanto es un personaje aparentemente ingenuo en medio de un mundo trágico, poblado de dolor, de muerte o, mejor, de muertos. Los personajes de Beckett siguen esperando sabiendo que no va a llegar nada, siguen hablando sabiendo que no hay nada que decir o siguen queriendo hablar fuera de uno mismo sabiendo que es imposible. Del mismo modo, Cual se sigue asombrando ingenuamente de lo que ve, como si lo viera por primera vez, como si lo que viera no formara parte de lo sabido.

Vemos que la llave que ha de abrir el cerrojo del otro vuelve a estar en la mirada. Es el ver sin saber del que tanto habla Maillard y que a su vez es imprescindible para el cultivo de la compasión: «Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del *logos*, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre» (2009a: 156). El adverbio «antes» es uno de *los* más empleados por la autora y hace referencia justamente a este estadio previo al *logos*, al primer error. Se trata de volver, pues, a la inocencia, la del animal o la de la infancia, para poder atender al mundo sin juicio. Antes del primer error, de la doblez, de la enajenación que supone decir *yo*. Volver «antes de» parece ser, así, la voluntad de este ser menguado que Maillard dibuja con Cual y que también, en otro sentido, ya sugería con Hainuwele. No obstante, es evidente que Cual no puede ser ya inocente, puesto que las maletas, aunque vacías, siguen pesando. En efecto, no hemos salido indemnes de tantos siglos de habérnoslas con las preguntas de la Esfinge, y todo lo que hagamos a partir de aquí va a responder, de alguna manera, a esta lucidez de «después de». Esta es, desde mi punto de vista, la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna de la que habla Maillard en

*Contra el arte* (2009a: 298) cuando dice asumir sus contradicciones por abogar por esta lucidez y al mismo tiempo tender a la simplicidad del haiku.

La desnudez del haiku es una aspiración a la que parece dirigirse Maillard en su trayectoria vital y textual. «En la más honda espesura/ de la montaña/ llegar a la desnudez», leemos en un haiku de Santôka (2006: 13). Desnudez física y mental; desnudez del ser, o desnudez del pensamiento del ser, que es lo mismo. Esta es la aspiración de un Cual menguante que, no siendo un *mí* sino un Cualquiera, es todos nosotros cuando nos disponemos a estar en el mundo, receptivamente, como si de un espectáculo se tratara. Las palabras pronunciadas habrán de ser, a partir de aquí, palabras que no reiteren el *mí*, sino que socaven el lenguaje, que le restituyan su condición de casi-música para que nos podamos adentrar así en la aventura del nadie, es decir, del todo(s).

Las viejas palabras, si bien han perdido su capacidad denotativa o referencial, pueden, convertidas en ritmo o en casi-música, sugerir la unidad y, por consiguiente, despertarnos para conectar con los otros, para com-padecer con y en el mundo. Para ello, es imprescindible menguar el ruido metafísico mediante una actitud que podríamos calificar de *poemática*, de recepción atenta ante el mundo, hasta poder retroceder al saber no sabido, a la vida no reflexionada, propia del estado de la infancia. La aspiración: poder volver a este estado donde el pliegue todavía no se había efectuado, donde el niño no había dicho *yo* y no había empezado la enajenación, el aislamiento que produce toda re-flexión, como leemos en *Bélgica* (Maillard, 2011: 16).

A la espera de la siguiente encarnación polifónica de la escritura de Maillard en el poemario *La herida en la lengua*, acabamos aquí el recorrido por algunas voces que encontramos en los textos de la autora. Voces que, asumiendo que no hay una identidad unitaria detrás de quién habla, porque sencillamente *se habla*<sup>2</sup>, intentan dejar de repetir el *mí* para invocar el *nos*.

### Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (1979): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 2009.
- BARTHES, R. (1970): *S/Z*. París, Seuil.
- CIORAN, E. M. (1973): *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid, Taurus, 1985.
- CIXOUS, H. y J. DERRIDA (2001): *Velos*. México, Siglo XXI.
- HARPUR, P. (2006): *El fuego secreto de los filósofos*. Girona, Atlanta.
- MAILLARD, C. (1995): *La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y taoísmo*. Madrid, Akal.
- (2001a): *Filosofía en los días críticos*. Valencia, Pre-textos.
- (2001b): *Conjureros*. Madrid, Huerga y Fierro.
- (2002): *Lógica borrosa*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2005.
- (2005): *Diarios indios*. Valencia, Pre-textos.

---

<sup>2</sup> En *Husos. Notas al margen*, leemos: «Hablan de. Todos hablan de. De otros que han hablado. Que han hablado de. Yo con mi dentro parpadeando. Con mi hablar sin más. Con mi hablar hablando. Siéndome el habla que me dice» (Maillard, 2006: 45).

——— (2006): *Husos. Notas al margen*. Valencia, Pre-textos.

——— (2007): *Hilos*. Barcelona, Tusquets.

——— (2009a): *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pre-textos.

——— (2009b): *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona, Tusquets.

——— (2011): *Bélgica*. Valencia, Pre-textos.

ORTEGA Y GASSET, J. (1966): «Las dos grandes metáforas», en *Obras completas*, II. Madrid, Revista de Occidente, pp. 387-400.

SANTÔKA, T. (2006): *El monje desnudo. 100 haikus*. Madrid, Miraguano Ediciones.

SCHOPENHAUER, A. (1819): *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid, Edaf, 1993.

SAVATER, F. (1974): *Ensayo sobre Cioran*. Madrid, Taurus, 1980.

TROPELÍAS