

## MÁLAGA-BENARÉS-BÉLGICA: LAS PRINCIPALES ETAPAS DE LA OBRA DE CHANTAL MAILLARD

Nuño AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN

Universidad Complutense de Madrid

### **1** Málaga. La estela de María Zambrano. Los primeros diarios.

#### **1. 1. Primeros pasos: la crítica maillardiana de la razón poética.**

Cuando el lector se asoma a la obra de Chantal Maillard se encuentra ante un universo expresivo múltiple, que se ramifica en tres géneros fundamentalmente: ensayo, poesía y diarios. Su obra es un continuo ir y venir entre dos polos expresivos que con frecuencia han sido planteados en la tradición occidental como antitéticos: la filosofía y la poesía. Este enfoque es, para Maillard, erróneo, y gran parte de su esfuerzo como escritora está destinado a encontrar estrategias de escritura que combinen de forma orgánica el análisis racional de las premisas, la reducción de los fenómenos a sus principios, con el impulso intuitivo sintético que va más allá de las diferencias y que capta la unidad en la diversidad.

Durante la primera etapa de su recorrido vital y de escritura, Chantal Maillard lleva a cabo esta tarea de manera interpuesta: a través de su indagación en la obra de María Zambrano. Por aquellos años (las décadas de 1970 y 1980) se estaba realizando en Málaga una intensa labor de investigación y puesta en valor de la figura de la filósofa malagueña, y Maillard se integra en esta corriente. Primero con su investigación doctoral y posteriormente con sus primeros ensayos: *El monte Lu en lluvia y niebla* y *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, publicados en 1990 y 1992. La elección de Zambrano como tema de estudio le permite a Maillard, nacida en Bélgica pero asentada en Málaga desde los once años, integrarse plenamente en el ambiente cultural de esta ciudad.

La elección del tema, además, obedece a un interés común entre la Maillard de esta primera etapa y la filósofa malagueña, que Fernández Castillo resume perfectamente: la «necesidad de llegar a una conciliación entre el conocimiento racional y el sentir poético reparando de ese modo el desgarramiento entre el mundo universal de las ideas y el ámbito de lo particular que el arte representa para ambas escritoras» (Fernández Castillo, 2009). En palabras de la propia Maillard, su interés por la filósofa malagueña obedece a un intento de hallar una solución un problema «que fue tan suyo como lo ha sido mío» (Maillard, 1992: 10), y que no es otro que encontrar una salida al «desgarro» creado por el racionalismo desde la Ilustración en adelante con la supremacía absoluta de la razón.

Pero en ningún momento se limitó Maillard a tomar prestada la solución de Zambrano, de cuyas debilidades era plenamente consciente, sino que se propuso entablar un diálogo con su predecesora, articulando un análisis crítico donde indagar en la validez de su propuesta<sup>1</sup> y tratando de completar las lagunas más importantes, especialmente la falta de definición en cuanto a su puesta en práctica. En principio, Maillard está de acuerdo con Zambrano en la necesidad de volver a unir filosofía y poesía, y de aplicar el conocimiento a la auto-comprensión, al «descubrimiento de la persona». Pero, al mismo tiempo, señala que «Zambrano no nos dice cómo es esto posible, cuál sería el mecanismo que diera lugar al descubrimiento de la persona» (Maillard, 1992: 95)<sup>2</sup>.

El resultado de este intento por ir más allá de la razón poética son dos ensayos: *El monte Lu en lluvia y niebla*<sup>3</sup> y *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, el texto más importante de este periodo. En él, Maillard lanza su propuesta: que la metáfora sea el mecanismo que, de forma concreta, plasme la actividad de la razón poética.

*La creación por la metáfora* se divide en dos partes: una en la que glosa las principales cuestiones de la filosofía de Zambrano (incluyendo el defecto ya comentado), y otra en la que plantea la solución maillardiana: aplicar «los modelos descriptivos de la actividad metafórica al tema del descubrimiento personal» (Maillard, 1992: 96). Maillard parte de la idea de que la metáfora no plasma una analogía *a posteriori* sino que *crea* la analogía. Esta es la revolucionaria hipótesis planteada por Black en su famoso artículo «Metaphor» (Black, 1954-55), y que en palabras de la propia Maillard aparece formulada de la manera siguiente:

El sujeto no sólo «emplea» la metáfora, sino que la «efectúa», la «actúa». La metáfora es ante todo un *acto* [...], un acto que crea nueva realidad en el lenguaje. Es decir, que tiene un estatus epistemológico absolutamente central: «me atrevo a decir [que en] toda teoría del pensamiento y toda epistemología [...] el primer foco de atención, por ser el núcleo de ese poder de recreación, debería ser la actividad metafórica (Maillard, 1992: 107-115).

Desde la *Retórica* de Aristóteles se había considerado que el traspaso de significado de un término a otro obedecía a una relación de similitud u otro tipo previamente existente. Sin embargo, la tradición anglosajona de pensamiento sobre la metáfora –desde I. A. Richards y Max Black a Paul Ricoeur y Ph. Wheelwright–, parte de la hipótesis contraria: es el acto metafórico el que crea la realidad

<sup>1</sup> Lo podemos ver en el título mismo de su tesis doctoral, cuyo título muestra de manera explícita este espíritu crítico de Maillard: *La razón-poética en la obra de María Zambrano. Su posibilidad y validez epistemológica* (el subrayado es mío).

<sup>2</sup> En este sentido coincide con otros críticos de la filósofa malagueña, que han señalado repetidamente que la vaguedad es el mayor defecto de la razón poética. En opinión de estos autores, Zambrano no va más allá de descripciones generales y el uso (tardío) de una prosa poética que, aunque bella e inspiradora, no alcanza a fundir verdaderamente la tensión entre ambas. Como señala Bundgaard, «una cosa es *tematizar* de forma discursiva el deseo de que la palabra vibre al borde del silencio, otra muy distinta es que la palabra poética, polisémica, *realmente* vibre al borde del silencio» (Bundgaard, 2000: 73).

<sup>3</sup> Publicado en 1990, *El monte Lu en lluvia y niebla. Lo divino en María Zambrano* es una recopilación de varios artículos publicados durante los años 1980-1990, en los que se aborda la misma dicotomía entre filosofía y poesía pero desde otra perspectiva: planteando la posibilidad de que la «mística» resuelva (de manera ciertamente dialéctica, como una síntesis) la oposición entre filosofía y poesía. Para ello, Maillard establece una arriesgada pero valiente comparación entre la obra de Zambrano y algunas nociones procedentes del budismo zen. Sin entrar a analizar las virtudes y limitaciones de esta propuesta, lo cierto es que el principal valor de este breve texto es dar cuenta de la amplitud de miras de la joven Maillard. Destaca, además, por ser la primera referencia explícita al budismo, una de las tradiciones orientales que más influencia tendrán en el desarrollo de su obra.

del vínculo. En palabras de Paul Ricoeur, «il est plus éclairant de dire que c'est la métaphore qui crée la ressemblance» (Ricoeur, 1975: 113), y en este mismo sentido se posiciona Maillard:

La metáfora sintetiza, superponiéndolos, campos conceptuales distintos. Y cuando [sic] más alejados estén éstos entre sí y más sorprendente sea la «superposición», mayor será su poder de innovación. No tiene por qué existir, en principio, ninguna similitud entre ambos términos: *la metáfora es el acto integrador que crea dicha similitud*» (Maillard, 1992: 99; el énfasis es mío).

La consecuencia más relevante de este planteamiento es que la metáfora se convierte en un acto creador: el acto lingüístico creador por antonomasia. Su estatus epistemológico cambia radicalmente, dejando de ser considerado como un mecanismo ornamental para adquirir un carácter de elemento descubridor de relaciones entre elementos dispersos de lo real. El componente creativo de la metáfora viene confirmado por el hecho, señalado de forma reiterada por los pensadores pertenecientes a esta corriente, de que la sustitución de una expresión metafórica por un enunciado equivalente no metafórico supone irremediablemente una pérdida de significado. Este significado no es meramente connotativo o secundario, sino semánticamente vital. La metáfora es, de esta manera, elemento vivo del lenguaje (como apuntaba Ricoeur en su famoso título, *La métaphore vive*), y su comprensión equivale a la comprensión del «funcionamiento elemental y característico de la mente en su propiedad más esencial: conocer» (Maillard, 1992: 112).

Se podría profundizar, y mucho, acerca de la función y la concepción de la metáfora en Chantal Maillard, estudiando las nociones de «epífora» y «dífora» tal y como las plantea en *La creación por la metáfora* o el carácter perspectivo, unitario y presencial que explica en la sección titulada «universos metafóricos». Se podrían estudiar los límites de proponer «la metáfora como creación de la persona» (Maillard, 1992: 112). Pero desde el punto de vista del recorrido de la obra de Maillard, que es el tema de este artículo, lo importante es retener que ya desde sus comienzos malagueños Maillard identificó a la metáfora como el mecanismo capaz de efectuar la unidad entre lo filosófico y lo poético. Como veremos más adelante, en sus obras de madurez, la metáfora ocupa un lugar central: los «husos» y los «hilos» que sirven para plasmar los movimientos de la mente, o el misterioso personaje-metáfora llamado «Cual» con el que Maillard plasma su estado de ánimo en un momento de especial zozobra. Estos y otros muchos ejemplos de compleja elaboración metafórica son el resultado de una intensa labor de investigación que arranca aquí, con las conclusiones de este ensayo.

Sin embargo, si analizamos la producción poética de esta primera etapa notamos que hay una gran distancia entre estos primeros escritos teóricos y la ejecución poética, que se compone más bien de tanteos e indagaciones. Durante esta primera etapa, la escritura poética alterna entre dos espacios: Benarés y Málaga. Por un lado, hay varios poemarios nacidos de la intensa experiencia que vivió su autora en Benarés, ciudad a la que se trasladó en 1987-1988, y en cuya universidad (la Banaras Hindu University) se especializó en tradiciones de la India. Por otro, encontramos textos posteriores, encuadrados ya en el espacio de escritura representado por Málaga<sup>4</sup>. Así pues, aunque en esta sección

---

<sup>4</sup> Técnicamente, no todos los textos y poemas están escritos en Málaga. No obstante, comparten el ámbito andaluz, por lo que pueden ser incluidos en este ámbito de escritura. Como apunta la autora en su prólogo a *Poemas a mi muerte*, el

de mi artículo se titule «Málaga», lo cierto es que durante toda la década de los años 1990 hay una alternancia entre dos espacios que son dos modos de escritura: la radical ruptura con lo acostumbrado que representa la India y el espacio conocido y en cierto modo sosegado de Málaga. Ambos estilos, y ambos espacios, se influyen mutuamente hasta dar como resultado el «hallazgo del observador» de Benarés (1999), sobre el que hablaré en el siguiente apartado.

Sobre esta ruptura que representa el espacio de la India, escribe la propia autora: «Cuanto más desacostumbradas sean las circunstancias con la que uno tenga que enfrentarse, más fácil es proceder a la observación de la propia mente. Y ésta era la intención [de sus viajes y sus diarios], lo fue desde el principio y nunca dejó de serlo» (Maillard, 2014: 21). Partiendo de este principio, podemos entender Benarés como el polo de escritura opuesto a Málaga, donde tiene lugar un progresivo extrañamiento de los hábitos mentales acostumbrados, que se plasma en la escritura.

Dentro de los textos nacidos de la experiencia de la India, encontramos los siguientes títulos: *Poemas del té*, escritos en Benarés en su primer viaje (1987-1988) y recientemente reeditados en edición digital bajo el título *Poemas tempranos*; *Semillas para un cuerpo*, escrito a cuatro manos junto a Jesús Aguado y premiado con el Premio Leonor en 1998; *La otra orilla*, publicado originalmente en 1990 y revisado (lo cual en el caso de Maillard quiere decir recortado en gran medida) para su inclusión en *Poemas a mi muerte*. Y *El río*, también incluido en *Poemas a mi muerte*. Todos estos textos han sido reeditados, con alguna información complementaria, en *India* (Maillard, 2014), donde pueden ser consultados fácilmente en la actualidad, si bien con variaciones en muchos casos respecto al texto original, ya que Maillard está constantemente reescribiéndose a sí misma.

En estos textos inspirados en las primeras vivencias de la India convive la temática amorosa con poemas que emplean motivos tomados de la tradición hindú o de sus vivencias personales. De todos ellos es el último, *Poemas a mi muerte* (1993), el más importante. En él Maillard recupera textos de varias obras anteriores (*La otra orilla*, *Poemas del té*) y los agrupa en dos partes claramente diferenciadas. El planteamiento es el siguiente:

Por aquel entonces [cuando escribió los textos, 1987-1989], entendía que cada uno de los poemarios presentaba una manera de habérselas con la muerte, una, la del Occidente postilustrado, donde la muerte es la del individuo desgajado del mundo, por lo que se manifiesta como ausencia radical, y la otra, la del Oriente tradicional, donde la muerte no es tanto la propia muerte como la manera que el universo tiene de seguir vivo. En ambos casos, pensaba, la dificultad consiste en aprender a convivir con ella y esa convivencia es lo que procuré retratar en cada uno de los poemarios que conforman este libro (Maillard, 2005b: 7).

Como se puede ver en esta cita, *Poemas a mi muerte* se basa en una oposición no resuelta. Maillard ve en Oriente y Occidente dos maneras de ver la muerte, que se manifiestan en dos modos de escritura: uno que busca reflejar la tensión ante la muerte (el del «Occidente postilustrado») y otro que refleja la armonía oriental. Este planteamiento contrastivo es, a mi modo de ver, testimonio de una tensión no resuelta, de una búsqueda aún incipiente que afecta tanto a la experiencia vital como a las

---

«paisaje de fondo corresponde (a excepción del quinto poema a mi muerte, escrito en Sevilla, y de alguno más, probablemente, que ahora no sitúo) al suroeste de la península, concretamente, a los confines del litoral gaditano en los alrededores del cabo de Trafalgar» (Maillard, 2005b: 7).

estrategias de escritura, donde la filosofía y la poesía discurren aún por caminos paralelos, sin llegar a tocarse.

Esta búsqueda toma un rumbo inesperado en *Hainuwele*, libro reproducido de forma íntegra en la recopilación de su obra poética de 2009, titulada precisamente *Hainuwele y otros poemas*<sup>5</sup>. Aunque *Hainuwele* es «el único [libro] que nunca me arrepentí de haber escrito» (Maillard, 2009c: 9), desde el punto de vista de la evolución estilística, es un libro muy distinto de la obra de madurez de Maillard. Su escritura se articula a través de los poemas de amor que una figura interpuesta (de nuevo), llamada «Hainuwele», le dedica al Señor de los Bosques. Son poemas en muchos casos de plenitud y armonía, derivados del estado interior de alegría y unidad en que se encontraba su autora al regresar por vez primera de Benarés. En este sentido, se explica el cariño que le tiene su autora. Sin embargo, esta veta poética no tiene continuidad en el resto de su obra, que se caracteriza por ser una escritura del dolor y el desapego, que siempre tiene en el sufrimiento y la escisión creada por la individualidad sus temas principales. Por ello, se puede decir que la incidencia de este libro en el conjunto de la obra de Maillard es pequeña.

En conclusión, durante esta primera etapa alternan los años de Málaga con los primeros viajes a la India. En el plano del análisis textual, nos encontramos con que la práctica poética y la reflexión filosófica discurren por caminos paralelos, sin llegar a cruzarse realmente. Mientras que el planteamiento ensayístico está ya bastante cerca de lo que serán sus escritos de madurez –especialmente en relación a la importancia del lenguaje metafórico, como hemos visto–, la práctica poética adolece de un cierto grado de convencionalidad. Esta tensión entre filosofía y poesía no se resuelve hasta que hace su aparición en el universo maillardiano el que será el vehículo expresivo de preferencia de su obra de madurez: el diario.

## 1. 2. Los diarios. La búsqueda de la voz personal.

¿Por qué el diario resuelve la tensión entre filosofía y poesía? En primer lugar, desde el punto de vista expresivo está a medio camino entre la expresión personal (poesía) y la reflexión sosegada y analítica: permite ambas. Un diarista puede dar cuenta de su vida en una *modalidad* poética (sigo aquí la terminología propuesta por Claudio Guillén<sup>6</sup>) o en una modalidad filosófica, según cómo se oriente su escritura. En el caso de Maillard, esta paradoja se manifiesta en la convivencia dentro de sus diarios de fragmentos de tono más reflexivo con fragmentos plenamente poéticos.

En segundo lugar, el diario literario es un género eminentemente introspectivo; es decir, da cuenta de la primera persona, de su cotidianeidad y los movimientos de su ánimo. Frente al discurso

---

<sup>5</sup> De los *Poemas a mi muerte*, en cambio, apenas rescata dieciocho de los sesenta y tres poemas de la edición de 2005 (que a su vez había reducido bastante respecto a la inicial, de 1993).

<sup>6</sup> Tratando de traducir el término inglés *modes*, que remite justamente al carácter modal de esta categoría, Guillén postula las «modalidades literarias», que abarcan todos los rasgos genéricos de carácter adjetivo: «satírico» o «grotesco» serían modalidades literarias, pero también lo serían adjetivos propiamente temáticos como «pastoril» o «elegíaco» (cf. Guillén, 2005: 175 y ss.).

filosófico, no oculta el lugar desde donde se produce la enunciación de las premisas sino que las sitúa como parte integrante del discurso. En este sentido, contrasta con la filosofía racional tal y como se plantea en Occidente: abstracta, puramente racional, creadora de principios universales e inmutables y separada de las vicisitudes de la cotidianeidad. Maillard se niega a eliminar de su discurso la circunstancia concreta y personal de donde surgen sus certezas, disfrazándolas bajo la apariencia de la lógica deductiva. Al contrario, la incorpora de diferentes maneras: la filosofía «en los días críticos» (título de su primer diario publicado), la referencia concreta a las ciudades por las que viaja (*Diarios indios*), la escritura en dos niveles (división entre texto principal y «notas al margen» en *Husos*) o la incorporación de fotografías y los intervalos entre los viajes en *Bélgica*. Gracias a estas estrategias, y a la particular pragmática del diario literario –el «pacto autobiográfico» al que hace referencia Philippe Lejeune<sup>7</sup>–, el pensamiento de Maillard aparece inscrito en su propia vida, no separado de ella. Al mismo tiempo, y siendo coherente con los planteamientos que enunció en *La creación por la metáfora*, introduce abundantes metáforas con las que expresa las paradojas vitales a las que se enfrenta en cada momento.

Desde el punto de vista de la evolución estilística, el primer diario publicado pertenece al contexto indio: *Jaisalmer* (1996; incluido posteriormente en *Diarios indios*, 2005). Sin embargo, tenemos constancia de que Maillard alternaba esta escritura viajera con una escritura diarística cotidiana, malagueña, desde comienzos de los años 1990<sup>8</sup>. Veamos brevemente la evolución estilística de estos primeros diarios.

En *Jaisalmer*, el entramado metafórico procede directamente del contexto geográfico del viaje: el desierto de Thar, junto a la ciudad de Jaisalmer. Este deviene en los fragmentos diarísticos «desierto

---

<sup>7</sup> La obra de este estudioso francés está dedicada casi exclusivamente al estudio de los diferentes géneros autobiográficos, desde el punto de vista de la literatura comparada. Plantea la existencia de un contrato de lectura específico para los textos autobiográficos, que se opondría al contrato de lectura ficcional, caracterizado por la famosa frase de S. T. Coleridge: «the willing suspension of misbelief». Su primera versión del «pacto autobiográfico» data de 1975, y dice: «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1975: 14). Sin embargo, ante las críticas a esta definición, demasiado restringida (deja fuera al diario, por ejemplo, pues no es un discurso retrospectivo), acuñó una más amplia recientemente: «L'engagement qu'une personne réelle prenait de parler sur soi dans un esprit de vérité –ce que j'ai appelé le «pacte autobiographique»» (Lejeune, 2005). Es evidente que estas premisas pragmáticas afectan al lector de los diarios de Maillard, que de alguna manera intuye que lo que está leyendo es escritura autobiográfica. En mi tesis doctoral, *La actitud contemplativa a través la obra de Chantal Maillard* me he ocupado en detalle de este tema, explicando los factores diacrónicos y sincrónicos que afectan a la configuración del horizonte de expectativas del lector actual de diarios, y cómo Maillard utiliza estos recursos pragmáticos en su obra.

<sup>8</sup> Según explica en el epílogo a *Filosofía en los días críticos*, la redacción de cuadernos de diarios data de inicio de la década de los 1990, si bien el momento concreto no está claro: «*Filosofía en los días críticos* forma parte de unos cuadernos que empecé a escribir en 1993. Le precede *Diario de una razón dividida* (1996), no editado, y le sigue *Diario de Benarés*» (Maillard, 2001b: 249). Por otro lado, en *Bélgica* Maillard apunta que, ya desde su infancia, tenía la costumbre de escribir un diario, que llevaba a todas partes: «de mi cintura, en aquellos años, llevaba colgadas dos cosas; una era el diario que había confeccionado con las páginas de mis cuadernos; la otra, era un objeto que debía utilizar por la noche y que...» (Maillard, 2011: 247). Así pues, la tendencia diarística parece ser consustancial a la personalidad de Maillard, pero no es hasta la década de 1990-2000 que se articula en un discurso literario firme.

interior», mientras que la «llanura» que contempla la autora desde las murallas del impresionante fuerte Rajput que envuelve la ciudad se convierte en una metáfora que hace referencia al universo manifestado, donde se pierden los sentidos: «el mundo de la existencia se asemeja a una gran llanura en la que la luz juega» (Maillard, 2005a: 18). Asimismo, las murallas mismas aparecen transmutadas como metáfora del yo individual, que Maillard quiere superar: «Quise volver a divisar mis propias murallas, mi ciudad interior, y derrumbar de nuevo sus almenas demasiado fortificadas» (Maillard, 2005a: 22). En su siguiente cuaderno de viaje, *Bangalore* (escrito en 1996 pero publicado dentro de *Diarios indios*, 2005), esta tendencia se va desvaneciendo, y la prosa se vuelve más independiente del contexto, lo cual apunta ya a los diarios de madurez.

En *Filosofía en los días críticos*, diario perteneciente al espacio malagueño, Maillard va un paso más allá en su depuración estilística, y elabora el que podemos considerar como su primer texto creativo de cierta entidad. En este diario, el entramado metafórico adquiere una gran densidad, y se extiende en todas direcciones (como un rizoma): la superficie, el fuego frío de la existencia y los volcanes: «soy un volcán nunca apagado que arde sin cesar en su interior» (Maillard, 2001b: 241). El «hueco suficiente para la ausencia, el hueco necesario» (Maillard, 2001b: 12), y la flecha, el vuelo o el buitre constituyen algunos de los muchos ejemplos de metáforas con las que Maillard articula «una filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia, elaborada no desde el razonamiento lógico sino desde la introspección» (Maillard, 2001b: 251).

Aparece así la tercera razón fundamental que explica la elección del diario como vehículo privilegiado de expresión de Maillard, clave de su evolución estilística: es el género ideal para vehicular su particular concepción del yo individual, muy influida por las tradiciones de pensamiento de la India. El diario, por su particular estructura abierta al devenir y por su imperativo de cotidianidad, es un vehículo genérico ideal para utilizar la introspección en lugar de la lógica, y hacer de la observación del movimiento de los pensamientos el tema fundamental.

Es éste un nuevo punto donde Maillard se separa de Zambrano, que describía el autoconocimiento como un proceso de «construcción de la persona» basado en sucesivos «despertares». Para Maillard, esa manera de entender la identidad adolece de un defecto fundamental: es heredera del platonismo, que busca la «esencia» que reside en un mundo ideal: en lo sagrado, en lo profundo, en lo oculto, o en «las entrañas». Ella considera que dicha esencia no existe, que es un error causado por el lenguaje y la tendencia de la razón a reificar los conceptos que crea. Por eso sus diarios plantean una progresiva toma de conciencia de la ilusoreidad del yo, concebido a la manera budista: como una suma de atributos o agregados sin esencia que los sostenga. La apariencia de unidad y de estabilidad es sólo eso: apariencia. Surge por la fuerza de la repetición y los hábitos mentales, pero sin ellos no es nada. En sus propias palabras:

«Aquel/la» que dice yo no es distinta del decir. «Yo» no es más que la continuidad/discontinuidad de los contenidos de conciencia. No hay nada bajo ellos, no hay un solo instante en el que pueda mantenerse un yo sin una idea, sin un pensamiento que lo soporte (Maillard, 2001b: 44).

Maillard no quiere construir una persona, un «yo» más consciente que el anterior, sino que se plantea *atender al proceso* de aparición del yo, e ir dando forma a un entramado metafórico que lo comprenda. Ella no busca «descubrir» o «revelar» al verdadero yo sino analizar este constructo hasta alcanzar una comprensión vital profunda de su falsedad. Para este propósito, el diario es el género idóneo, pues permite reflejar la heterogeneidad inherente a la propia identidad en construcción *mientras ésta se construye en las páginas*. De ahí que Maillard se aleje el modelo de confesión que proponía Zambrano<sup>9</sup> y escoja el diario.

De esta manera, el espacio literario de Málaga da su primer resultado de entidad, con una escritura basada en dos pilares: el diario como estrategia de análisis del yo y la metáfora como recurso expresivo fundamental:

Destruyamos. Desautoricemos lo escrito. Mi cerco y yo nos construimos en otro cerco: el del lenguaje. Cada lenguaje un cerco. La transgresión: el trabajo de la metáfora. Transgresión lingüística, rápida, penetrante, creadora. La apariencia salta fuera del ojo, fuera de su córnea. La forma puede volverse música [...] El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres, con el pico ensangrentado, con flecos de carne descompuesta colgados en las comisuras, propagando, de cerco en cerco, el virus: el ansia de hacer mundos (Maillard, 2001b: 8).

Se observa en estas palabras que el abismo que separaba reflexión filosófica y práctica poética se ha salvado, al menos en parte. Lo que en los ensayos anteriores eran meras reflexiones ahora aparece como estrategias expresivas y mecanismos de composición concretos, integrados en la escritura creativa. En otras palabras, Maillard *textualiza* sus reflexiones teóricas a través de su escritura de diarios.

Podemos afirmar en consecuencia que a partir de la redacción de *Filosofía en los días críticos*, los diarios se convierten en el cauce central por el que fluye la escritura maillardiana. Son el eje de su escritura, el punto de donde surgen y en donde confluyen sus indagación en otros géneros. En este texto, se observan además algunos rasgos estilísticos que continuarán en sus escritos de madurez: atención desapegada para trascender el yo individual, superación del falso dilema filosofía/poesía y estructura no jerárquica (además del uso de la metáfora como mecanismo de auto-indagación).

Finalmente, *Filosofía en los días críticos* es también un libro seminal en el plano genérico, pues de los fragmentos de este diario surgen varios de los poemas que componen *Conjuros y Lógica borrosa*. Se trata de un mecanismo de ramificación rizomática inter-genérica que la autora califica como «trasvase» (Maillard, 2009c: 14), y que consiste básicamente en trasladar fragmentos del diario al poema de forma casi literal. Este procedimiento muestra el extraordinario dominio que tiene Maillard de todos los niveles de la comunicación literaria, incluyendo los efectos pragmáticos (ese nivel que abarca todo lo que va más allá de las meras palabras escritas, pero que afecta a la comunicación y a la comprensión del mensaje). Es muy consciente de cómo cambia el horizonte de expectativas de un poema a un diario, pues no es lo mismo leer:

Yo-mi piel,  
mi piel dentro de mí,

---

<sup>9</sup> Concretamente, en *La confesión: género literario y método*, publicado en México en 1943.

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 precisión, el peso,  
yo-mi carne, dentro de mi carne yo,  
desde dentro sin límites yo centro  
el universo,  
del universo centro (Maillard, 2002: 29).

que leer:

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 precisión, el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro (Maillard, 2001b: 120).

Como en el caso de la metaforización o de la incorporación de la cotidianeidad en la escritura, el trasvase del diario al poema es un recurso expresivo creado en esta etapa de indagación y búsqueda que adquirirá una importancia fundamental en la etapa de madurez, donde será clave para entender la relación entre *Husos e Hilos*.

Antes de concluir esta sección, es necesario apuntar que aunque con el diario Maillard consigue resolver la tensión entre filosofía y poesía, durante estos años siguió cultivando ambos géneros con relativa profusión.

En el ámbito del ensayo, encontramos dos ramas claramente diferenciadas. Por un lado, textos de carácter académico, en general dedicados a temática oriental: *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993), *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995) y *Rasa. El placer estético en la tradición india* (1999). El primero y el último son obras de verdadera erudición, complejas incluso para el lector familiarizado, mientras que *La sabiduría como estética* es un texto de carácter más bien divulgativo. Por otro lado, en 1998 Maillard publica *La razón estética*, obra en la que recopila las reflexiones que había ido publicando en forma de artículos durante la década de 1990. En todos ellos destaca su independencia de criterio, pues ya no se apoya en Zambrano más que de forma anecdótica. Como da a entender el propio subtítulo, con su ensayo Maillard da por superada la razón poética y, si bien reconoce la filiación que la une a la filósofa malagueña, se orienta hacia otros horizontes: la estética. Para ello, incorpora elementos de sus estudios de estética de la India, pero no sólo: le interesan filósofos como Rorty y Deleuze, y figuras como Henri Michaux; también se fija en manifestaciones culturales occidentales contemporáneas, como el cine: desde David Lynch al *Drácula* de Coppola<sup>10</sup>.

Con todo ello elabora Maillard una propuesta de razón con la que pretende no sólo ir más allá de la razón poética sino superar la crisis de la Modernidad, que ella considera crisis del sujeto y que tiene

---

<sup>10</sup> Señalo este hecho para evitar la tentación de calificar a Chantal Maillard como una autora orientalizante, dando un peso excesivo en su obra a la influencia del pensamiento oriental o de sus estancias en la India.

mucho que ver con la presencia sobredimensionada de la sensibilidad romántica y de la razón, que al entrar en crisis deja al sujeto ante la nada: es *La razón estética*. Su uso del término «estético», aclara, no se restringe a la acepción surgida y heredada de la Ilustración, sino que le da un sentido más amplio: «Tal vez el término “estética” pueda prestar a equívoco, por lo que conviene aclararlo. Es preciso, antes que nada, liberar el término de sus connotaciones dieciochescas: entender lo estético en términos de belleza es restringir su uso al ámbito marcado por una de las muchas categorías de la sensibilidad» (Maillard, 1998b: 12). Para ella, la razón es estética cuando «el sujeto esté en actitud de recepción especular y esto supone que no esté directamente implicado en la situación que provoca la experiencia» (Maillard, 1998b: 127), que es lo que sucede cuando un espectador contempla una obra de teatro, por ejemplo. Si este modo de atender a lo real –al acontecimiento– se amplía a todos los ámbitos, «la vida, o la realidad se nos muestra como un espectáculo» (Maillard, 1998b: 97). Ésta es la hipótesis de trabajo de *La razón estética*.

Esta capacidad «lúdica», como la califica Maillard, presupone además una concepción distinta de la realidad, que ya no es un ente fijo ahí fuera, esperando ser desvelado, comprendido o desmontado, sino que está «en devenir» (el término proviene de Deleuze). Se supera así la fijación platónica por la permanencia y los universales inmutables, y se acepta que «lo-que-hay está siempre en devenir, es un sistema de relaciones, mientras que lo-que-es se muestra en su permanencia» (Maillard, 1998b: 184). De este modo, Maillard prefigura de manera teórica los planteamientos de *Matar a Platón*, donde la influencia de Deleuze y su noción de acontecimiento es clave<sup>11</sup>.

De vital importancia para Maillard es la pregunta sobre la puesta en práctica de la razón estética, pues quiere evitar a toda costa caer en el mismo defecto que su mentora. Por eso, se interroga sobre la validez de su propio planteamiento: «¿puedo jugar mi propia vida y al mismo tiempo ser consciente del juego? Lo que equivale a preguntar: ¿puedo verme jugar sin salirme del juego?» (Maillard, 1998b: 98), y señala la auto-observación contemplativa como única vía posible:

[...] el reconocimiento de las múltiples figuras posibles y la construcción de la persona mediante la síntesis de sus propios fragmentos es una elaboración personal que admite una única indicación: la auto-observación, y un único aprendizaje: las técnicas de desintoxicación del juicio que permitan la máxima limpieza de la mirada observadora (Maillard, 1998b: 24).

Estos dos elementos son claves para entender la etapa posterior, que se abre con el hallazgo del observador en *Benarés*, donde la escritura está centrada exclusivamente en la auto-observación, en un esfuerzo por limpiar la mirada observadora. Vemos por tanto que al final del camino de la razón estética están las mismas conclusiones que apuntamos a propósito del diario: la observación desapegada de los contenidos mentales es el único método válido para la superación del yo. Estamos ya a las puertas del giro contemplativo definitivo de la obra de Maillard.

---

<sup>11</sup> En un artículo reciente, Fernández Castillo (2009) se ha ocupado en cierto detalle de este tema. Es una excelente introducción a la cuestión de la filosofía y la poesía en Maillard, donde explica además con gran acierto la influencia de Gilles Deleuze en este poemario.

## 2. Benarés. El hallazgo del observador.

Llegamos así a 1998-1999, momento en el que Maillard regresa a la ciudad de Benarés. En este punto de su desarrollo vital, la ciudad de Siva no es ya el territorio completamente novedoso que fue en su primera estancia (1987-1988). Tampoco es el espacio perfectamente conocido y estable de la ciudad de Málaga, sino que está a medio camino: es a un tiempo familiar y completamente ajeno, y provoca en ella una suerte de «familiar desfamiliarización» (Aguirre de Cárcer, 2013b: 7). En este punto de su desarrollo personal, Maillard no se pierde en la novedad externa del contexto indio (como señalé a propósito de los textos poéticos la primera etapa), pero continúa pudiéndose abrir a la experiencia radicalmente otra de la India. Es por eso que Benarés se convierte en el lugar ideal para poner en práctica los presupuestos de la auto-observación contemplativa, que como afirma en el prólogo a *Diarios indios*, fueron «la primera y la única intención, la que me ha guiado en todos mis viajes y me ha sostenido en toda circunstancia fuera de ellos [es] lograr averiguar el funcionamiento no tanto del mundo como del instrumento de percepción del mundo» (Maillard, 2005a: 11). Al convertir la auto-observación en una práctica sostenida en el tiempo, y al apoyarse ésta en el particular contexto de Benarés, con sus ritos y sus *ghats* poblados de gente, Maillard llega al observador<sup>12</sup>, la plasmación textual del estado de desidentificación con los contenidos mentales que se convertirá en el eje de su escritura a partir de entonces.

*Benarés* se compone de dos partes, con dos estilos de escritura diferentes, aunque paralelos, «redactados simultáneamente» (Maillard, 2014: 23). Por un lado, un cuaderno de poemas inspirados en las escalinatas («ghats») de Benarés, de escritura muy concreta y depurada, altamente poética. En ellos el observador permanece oculto, implícito en la actitud desapegada de las descripciones. Por otro lado, encontramos la prosa poética del «Diario de Benarés», donde se explora de manera explícita las implicaciones conceptuales y vitales del hallazgo del observador. Reaparece así la oposición entre filosofía y poesía, pero ya no como tensión o paradoja sino como dos proyectos de escritura complementarios: la mirada orientada hacia fuera, que da cuenta de lo real desde el distanciamiento contemplativo, y la mirada que se vuelca hacia adentro y emplea el análisis para reflexionar sobre la naturaleza paradójica del yo individual: el «Diario de Benarés».

En el diario propiamente dicho, Maillard «trata de establecer una distancia entre el *mí* (los estados senti-mentales que aparecen en continua sucesión) y la conciencia que observa» (Maillard, 2005a: 14). ¿Qué sucede entonces en la mente de Maillard? ¿Qué pasa cuando esta indagación desapegada de la propia mente se mantiene en el tiempo? Pues que tiene lugar la disolución del cerco del yo individual. Esta experiencia supone un salto cualitativo en la experiencia contemplativa de Maillard: «fui capaz,

---

<sup>12</sup> Recientemente, en *India* (2014) Maillard ha proporcionado algunas claves biográficas que apuntan a que la intuición del observador, así como la metáfora clave de su estilo de madurez (los «husos» y los «hilos») tuvieron lugar mucho tiempo antes. Concretamente, relata un episodio médico con ocho años: «tenía ocho años cuando me convertí en observadora» (Maillard, 2014: 12), y otro acaecido en Benarés en 1987, tras haber consumido *bhang* (la forma en la que se suele consumir cannabis en India). A pesar de ello, se puede seguir afirmando que es en 1987 cuando se produce el hallazgo del observador *en tanto figura textual y clave de escritura*. Hasta este momento, las intuiciones maillardianas al respecto no se habían manifestado en un entramado compositivo y metafórico, y por lo tanto el valor de estas anotaciones biográficas es más bien anecdótico en cuanto a la periodización de su obra se refiere.

entonces, de ser aquello que percibía» (Maillard, 2005a: 14), y marca el inicio de la siguiente etapa, donde la desidentificación contemplativa (planteada en *La razón estética* como actitud «lúdica» o «estética») no es ya una propuesta teórica sino algo que Maillard consiguió llevar a la práctica.

Ahora bien, ¿cómo plasmar textualmente la observación del yo? ¿Cómo puede mostrarse al lector *en el texto*? Evidentemente, el yo no puede ser al mismo tiempo sujeto de observación y objeto observado, pues en ese caso no existe distancia alguna. Por eso Maillard distingue entre «el observador» y «el mí»: «el mí, ese personaje interno que emite juicios al tiempo que experimenta agrado o desagrado, que piensa, cree, se emociona, se turba, se atemoriza, se defiende, se admira o se confunde, y en todos los casos, se identifica con sus estados» (Maillard, 2005a: 13). Por su parte,

el observador es aquel que me mira siendo, deseando, ocupada en la tarea de ser. El observador puede sonreír mientras lloro al intentar vanamente alcanzar lo que quiero [...] Él no juzga, pero su observar le distingue. *No se identifica* con los seres o las cosas que deseo ni con ninguno de mis estados de ánimo, pero él es parte del juego de la conciencia (Maillard, 2005a: 74; el énfasis es mío).

Este personaje misterioso es lo que le permite vivir de manera efectiva el distanciamiento contemplativo, y plasmarlo en poemas y reflexiones. Culmina así el proceso de indagación que había comenzado con los viajes a India a finales de los 1980 y con los diarios de la década posterior. En el plano estilístico, se abandona el impresionismo de los poemas de juventud y la mirada se vuelve introspectiva y afilada. Basta comparar un fragmento de cada etapa para comprobar cuánto ha evolucionado Maillard en apenas doce años:

Dicen los Vedas que los dioses se alimentan del néctar de la luna. Leo este comentario sentada frente al Ganges mientras suena una voz melosa en una barca de paseo cubierta con guirnaldas de canéndula: los muertos y las fiestas, las bodas y la música tienen la misma luz y el mismo dulzor... (Maillard, 2005b: 56).

Frente a:

VATSYARAJA GHAT

Jabón sobre los escalones. Espuma blanca sobre los cuerpos oscuros. El viaje termina en lo concreto. Nada es trascendente (Maillard, 2005a: 56).

Con todo, hay una gran distancia entre la ejecución formal de *Benarés* y las cumbres expresivas de *Husos*, *Hilos* y *Cual*. El observador, aun permitiendo plasmar textualmente la distancia entre los contenidos mentales y la conciencia observadora en estado de desimplicación, no se manifiesta en un entramado de metáforas original como el que vimos en *Filosofía en los días críticos*. Este paso adelante se da en *Husos* y en *Hilos*, donde estos dos términos plasman, de manera extraordinariamente efectiva, los dos elementos presentes en la auto-indagación contemplativa: los «husos» son los estados anímicos por los que la persona va pasando, mientras que los «hilos» son los contenidos mentales, que se vuelven emocionales al irse «tiñendo» por el contacto con los «husos», provocando así la implicación del observador en la observación y el surgimiento del yo psicológico, individual.

Es en ese punto cuando el método maillardiano encuentra su expresión perfecta: cuando se combinan la capacidad creativa de la metáfora con el entramado rizomático y abierto del diario, para plasmar el resultado de la auto-observación desapegada. En este punto, la radicalidad del planteamiento metafórico de Maillard se acerca al polo de la catacresis, pues con sus «husos», «hilos» y otras metáforas alcanza a nombrar realidades no nombradas en la tradición occidental, matices del funcionamiento de la mente para las que no hay una terminología denotativa. Sus imágenes llenan un vacío en el lenguaje, que carece de términos para hablar de cuando la conciencia observadora se vuelca sobre sí misma. Este es, en mi opinión, uno de los elementos que hacen de ella una autora imprescindible en el panorama literario actual.

Otro rasgo que marca la evolución de *Benarés* a *Husos* tiene que ver con la depuración estilística y el cuestionamiento de las premisas heredadas, proceso que se desarrolla en primer lugar con la escritura de *Matar a Platón*. En este poemario, Maillard abre una nueva vía de experimentación estilística: en lugar de un lenguaje poblado de metáforas, utiliza un verso descarnado y directo que pretende describir «fríamente aquello que acontece» (Maillard, 2004: 19). Frente a la introspección diarística, Maillard emplea técnicas propias del ámbito de la narrativa contemporánea: focalización en diversos personajes, inclusión del lector y del autor en el texto, reflexión metaliteraria. Al mismo tiempo, divide el espacio textual en dos niveles (el texto «principal» y la versión «subtitulada»), una estrategia que continuará en *Husos* y, con diferencias, en los «intervalos» de *Bélgica*. Todo ello para formular una elaborada e ingeniosa crítica a la tradición occidental representada por el platonismo.

Es en cierto modo paradójico que el reconocimiento institucional le llegara a Maillard por esta obra, si bien la obtención en 2004 del Premio Nacional de Poesía está plenamente justificada por la calidad del texto. Y es que ésta no refleja tan claramente como los diarios la principal preocupación de su autora: la superación, por medio de un método de escritura que da vida a la auto-observación contemplativa, de la influencia del yo psicológico, el *mí* con el que nos identificamos. No obstante, hay al menos dos elementos muy relevantes desde la perspectiva de la obra en su conjunto, que apuntan claramente a los planteamientos expresivos de *Husos*. Por un lado, la depuración de recursos expresivos, que se manifiesta en un lenguaje más sobrio, centrado en el cuestionamiento de las premisas heredadas en el lenguaje. Por otro, el uso de varios niveles de escritura dentro de la misma página y el consecuente cuestionamiento del estatus privilegiado de lo poético frente a lo biográfico, que se funden en un solo entramado que busca dar significado a la experiencia vivida.

Así pues, y continuando con el estudio de las principales etapas de la producción maillardiana, podemos decir que al retornar de *Benarés* con la experiencia del observador consolidada, Maillard se entrega a una depuración radical de su lenguaje poético. Este proceso viene ayudado, impulsado si se quiere, por la circunstancia vital: la autora sufre, entre los años 2001 y 2003, un virulento cáncer que estará a punto de acabar con su vida y que le dejará importantes secuelas físicas. A esta terrible experiencia se une al poco tiempo una desgracia personal dolorosísima, con el suicidio de uno de sus hijos. Ambas circunstancias se manifiestan, en la escritura, en un desgarrador esfuerzo de

cuestionamiento de las premisas sobre las que se apoya el lenguaje, en búsqueda de alguna certeza con la que poder superar el sufrimiento.

En este sentido, hay una enorme distancia estilística entre *Benarés* y *Husos*, si bien el planteamiento de observación desapegada de los contenidos mentales es igual. Lo que cambia de un texto a otro es la violencia de los impactos externos y los contenidos mentales, que se vuelven extremadamente dolorosos. Esto provoca que la expresión se vuelva entrecortada, que tenga dificultades para asentarse y fluir, con predominio de frases cortas e incluso muy cortas. Al mismo tiempo, la tendencia inquisidora de la mente filosófica de Maillard se radicaliza al máximo, interrogando a cada una de las palabras que va articulando en búsqueda de las imposturas con las que el lenguaje camufla al yo individual:

Quedo –¿quién queda?– consternada –¿quién?– quedo, quedar, consternación ante las imágenes huellas. La inconsistencia de las imágenes-huellas cuando un ser las deshacía. Ahora sin referente, la imagen se difumina.

Ellos, los que han muerto, están –¿están?– en otro lado, o en ninguno. Sin imagen. Des-doblamiento. Consternación del desdoblamiento (Maillard, 2006: 7 -8).

La consternación de la que habla está motivada por la trágica muerte de su hijo. Si el grito de rebeldía contra la enfermedad, anterior en el tiempo a este suceso, se articula en *Escribir*<sup>13</sup>, en *Husos*, el grito desesperado da paso a la parálisis emocional, y ésta se plasma a través de la observación desapegada tanto de la degradación física como del dolor del duelo. Todo esto tiene lugar en Málaga, en una nueva vuelta de ese vaivén entre el espacio de deterritorialización donde se consolidó la experiencia del observador (Benarés) y el de territorialización donde tiene lugar la prosa de los diarios (Málaga, y pronto Bélgica). En este punto de su camino personal, Maillard busca tan sólo sobrevivir, y para ello emplea como método la observación desapegada de los contenidos de conciencia. Como se explica en la contraportada de *Husos*:

[...] una teoría de la mente que se construye con el material de la propia vida, una topografía de los espacios mentales en los que se ubican las emociones y los estados de ánimo, reducidos a connotaciones sintomáticas de imágenes más o menos perdurables. El observador, ya presente en *Diarios indios*, aquí, en una vuelta de tuerca más, va elaborando el método. *Un método para ver, para controlar, para sobrevivir*» (Maillard, 2006: contraportada; el énfasis es mío).

Una de los mayores aciertos expresivos de este diario es la división del espacio textual en dos mitades: los «husos» y las «notas al margen». Ambos discursos discurren en paralelo, entremezclándose pero manteniendo su propia identidad, tanto temática como estilística. Así, las notas al margen canalizan el componente biográfico y el impulso filosófico que vimos en diarios anteriores, incorporando además la descripción descarnada con la que Maillard describía al hombre atropellado de *Matar a Platón*. La diferencia es que ahora el personaje no es un desconocido sino ella misma, y por eso la intensidad de la descripción desapegada adquiere una fuerza inusitada. Justo al comienzo

---

<sup>13</sup> Obra que aparece publicada junto a *Matar a Platón* pero cuya ejecución estilística y estado emocional no pueden ser más diferentes; por eso los publicó juntos Maillard: para crear un contraste.

del diario, una nota a pie de página que flota en el espacio en blanco nos remite a la siguiente descripción:

Un día cualquiera. Una semana de soledad en mi propia casa. Libro de U. Beck en la mesilla de noche. Lo abrí ayer, hoy ya no. Fui a comprar los enseres habituales a la farmacia. Compré también un periódico sin intención de leerlo [...] Bajo a la cocina y abro la nevera. Creo que debo cocinarme algo de arroz. Cuidar de mí. Tal vez. Una vez más? Abro una bandeja de setas. Veo que no he encendido la placa. Y de repente es demasiado, demasiado esfuerzo darle al mando, demasiado espacio entre mi mano y la hornilla. Camino hacia la habitación, cierro las cortinas. Un lamento se perfila en mi tráquea. ¿Por qué no dejarlo salir? Me digo por qué no dejarlo salir [...] ¿Saben por qué, en las películas en las que alguien se suicida en la bañera, siempre lo descubren por el agua que se filtra por debajo de la puerta? [...] Bajo el agua noté el sonido que hacían las patitas del gato en el borde de la bañera. Saqué la cabeza. Mi pelo seguía recogido. Pensé mi pelo sigue recogido. Pensé empiezo a tiritar y no me disgusta, pensé no me disgusta [...] Yo, ahora, escribiendo, sentada sobre una toalla, Ratón a mis pies, más tranquilo. Escribo porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse (Maillard, 2006: 7-8).

Maillard da así una vuelta de tuerca radical a la técnica de descripción cruda empleada en *Matar a Platón* para referir la historia del hombre atropellado. Al utilizar como objeto de observación desapegada su propio sufrimiento, su propia degradación física sin esconder nada, el efecto estético del distanciamiento adquiere una dimensión diferente, e impacta con mucha más fuerza en el lector que en el caso de una descripción perteneciente al ámbito ficcional. Así, Maillard da una nueva vuelta de tuerca a las posibilidades expresivas del diario desde el plano pragmático.

Mientras tanto, en el texto «principal» la prosa poética avanza a duras penas: es la escritura del «balbuceo». En ella Maillard se colapsa y, exhausta ante el dolor intenso, se deja caer en la escritura:

Mis pasos doblándose hacia dentro. La mente desposeída de estrategias. Sólo el balbuceo.  
Dolor. Ni tan siquiera. Palabra sin sentido.  
No abro las cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras... (Maillard, 2006: 21).

En medio de esta parálisis lo único que funciona es la «voluntad de espectadora [que] me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decir, para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria» (Maillard, 2006: 8). En estos momentos de duelo, el balbuceo es lo único que le queda a Maillard: «Sólo el balbuceo. Después del grito, el balbuceo. Asolada, el balbuceo» (Maillard, 2006: 21).

Como punto culminante de esta indagación en la posibilidad del distanciamiento respecto a los propios estados mentales, en *Husos* encontramos la plasmación metafórica del método contemplativo, el punto donde confluyen todos los hilos anteriores: la «galería» mental donde se «cuelgan» los contenidos mentales o «temas» para «despojarlos del yo»:

Cuelgo las imágenes en la pared. Formando galería. Las despojo del yo, una a una. El yo que el tema conlleva, que la mente requiere. O no hay mente; sólo imágenes o temas que se ofrecen para ser tema. Se ofrecen mendigando un yo, como soporte. Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia. Y quieren existir. [...] El caso es que desprendo al yo (*ahamkara*, así lo llaman los filósofos indios) del tema y cuelgo la imagen en la pared, formando galería con las demás. Digo no me compete —¿digo? ¿quién dice?—; al menos, me desprendo (Maillard, 2006: 43).

Vemos que aquí, a diferencia de *Benarés*, la escritura combina la reflexión filosófica con la elaboración metafórica. En consecuencia, el lector puede reconocerse en esas imágenes y bucear en su propia conciencia para entender mejor el funcionamiento de su propia mente.

Pasamos ahora a analizar *Hilos*, el otro polo del dístico. Es un poemario que se divide en dos partes claramente diferenciadas: por un lado, los «poemas-husos» en donde Maillard incorpora fragmentos de diario en forma de poemas. Por otro lado, varios grupos de poemas estilísticamente independientes entre sí, escritos en los años posteriores a la visión del «destello» que cierra *Husos* y abre la puerta de *Bélgica*.

En relación al diario, los «poemas-husos» siguen el mismo procedimiento de trasvase que observamos de *Filosofía en los días críticos* a *Conjuros y Lógica borrosa*, pero con importantes diferencias en el nivel textual. Así, a las modificaciones procedentes del cambio de instancia genérica (del diario al poema cambia el horizonte de expectativas, el ritmo y la división textual) se vienen a unir cambios en la elaboración del texto que afecta a dos niveles retóricos: la disposición textual y la redacción concreta de los fragmentos.

En relación al primer aspecto, es importante señalar que el orden en que aparecen los «poemas-husos» es diferente al del diario: los poemas que abren el libro —«Uno», «Hilos», «Sin», etc.— proceden en su mayoría del sexto capítulo de *Husos*, lo que significa que una experiencia biográficamente situada hacia la segunda mitad del diario pasa a ocupar la posición inicial dentro de *Hilos*. Al mismo tiempo, fragmentos procedentes de la sección 4 de *Husos* son organizados en torno a un título común, «el tema», y constituyen uno de los núcleos centrales de *Hilos*. En definitiva, hay una reordenación del acontecer biográfico tal y como aparece plasmado en el diario, que respeta la naturaleza de «alientos-sacudidas» (Maillard, 2001b: 250), en busca de una coherencia.

Las secciones de *Hilos* posteriores a los «poemas-husos» fueron escritas cuando la recuperación física de Maillard ya se había consolidado, y por ello muestran una mayor apertura, un progresivo optimismo, aunque sin abandonar por ello ni la radicalidad de los planteamientos expresivos ni el escepticismo ante cualquier atisbo de esperanza en donde se pueda incrustar el «mí». *La calma*, publicado separadamente en 2006, es un buen ejemplo de ello: formado por cuatro poemas de desigual longitud, describe minuciosamente la observación desapegada del movimiento de la mano y los pensamientos que surgen alrededor:

Abre la mano, la extiende y dice  
calma. La mano y también  
el brazo.  
[...]  
Dice calma. No: lo dijo.  
Dijo calma. Ahora quiere. Quiere  
bajar la mano. Contempla los dedos,  
ligeramente separados, ligeramente  
curvados (Maillard, 2007a: 69).

Es en este contexto de observación minuciosa del movimiento corporal donde surge Cual, un misterioso personaje que da vida al estado de no implicación de un ser físicamente agotado por la

enfermedad y al borde de la parálisis psicológica por el duelo. El libro homónimo, *Cual*, está compuesto por diecinueve poemas organizados en torno a una operación discursiva muy particular: la metaforización de esta partícula gramatical, que se convierte expresión de la ausencia de sentido egoico en la cognición. Al situar un elemento semánticamente vacío en posición de sujeto, surge una contradicción gramatical muy interesante, pues ante la carencia de antecedente el pronombre relativo pasa a significar algo nuevo, inexpresable en el sistema de la lengua normal: una identidad vacía, sin memoria ni historia personal (sin antecedente ni consecuente). A través de esta estrategia Maillard aborda el proceso de observación de los mecanismos mentales, focalizando la atención en la contemplación exterior y en la posibilidad de la acción, del gesto.

El despojamiento expresivo de esta etapa de madurez culmina así, creando un elemento textual al que Maillard sustrae todo lo que haría de él una persona: su historia, su nombre, sus sentimientos. La expresión se reduce a unas pocas palabras, sin apenas verbos. Son imágenes detenidas de *Cual* en diversas situaciones, reales y simbólicas a un tiempo:

Cual a dos palmos suspendido  
por debajo de sí.  
El sí, arriba. Como nube  
o nubarrón. Oscuro.

Cual boca arriba, esperando  
el aguacero (Maillard, 2007a: 167).

### 3. Bélgica. Más allá del gozo.

Maillard explica la génesis de *Cual* en su siguiente diario, *Bélgica*, el último publicado hasta la fecha (si excluimos *India*, que es más una recopilación de textos anteriores con alguna novedad). En él se proporcionan las claves biográficas que permiten entender el fin de ese estado de parálisis emocional al que se vio abocada por la enfermedad y el suicidio de su hijo.

Todo comienza con la visión de «un charquito de agua entrevisto en el fondo de una carretilla» (Maillard, 2011: 309), que aparece referido en la nota 61 de *Husos*. Esta visión hace aflorar en la mente de Maillard un recuerdo profundo de la infancia, algo análogo a lo descrito por Marcel Proust pero que la autora no conseguía entender ni situar: «La visión me transportaba no sé muy bien adónde, sin duda a un lugar muy remoto de la infancia, pero la imagen no terminaba de abrirse» (Maillard, 2011: 14). Este apertura al tiempo de la infancia provocó en Maillard el surgimiento de un sentimiento de gozo, con el que se cierra *Husos*:

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

el gozo (Maillard, 2006: 94).

La aparición del gozo en la conclusión permite afirmar que a pesar del dolor, la parálisis y el duelo, *Husos* se trata de un libro luminoso, donde una conciencia agarrotada por el sufrimiento

consigue, mediante la práctica rigurosa de la desidentificación con los contenidos mentales, salir a flote.

En los años siguientes, la visión de la carretilla empuja a la autora hacia un espacio hasta ahora desconocido en su escritura: Bruselas. Allí, a su ciudad natal a la que no había regresado en cuarenta años, retornó Maillard, siguiendo la estela del «destello» dejado en la memoria por la visión de la carretilla, buscando «hallar ese estado que sólo en la infancia [...] puede darse: el estado de gozo» (Maillard, 2011: 31). Para ello, realizó siete viajes entre diciembre de 2003 y octubre de 2008 y escribió su siguiente diario, *Bélgica* (2011).

Subtitulada *Cuadernos de la memoria, Bélgica* es una exploración de su mente cuando surgen en ella recuerdos-imágenes de la primera infancia, que traen asociada una sensación de plenitud, un «gozo sin motivo» que surge por primera vez con la visión del charquito de agua y que la autora intenta conjurar regresando a los lugares más importantes de su niñez: el internado donde estudiaba, la casa donde vivía con su abuela, el parque donde patinaba, etc. Gracias a que la ciudad no había sido visitada desde la niñez, y a la tendencia conservadora belga que, según la autora, hace que «desde el trazado de las calles y sus edificios hasta objetos tan aparentemente insignificantes como el pomo de una puerta o las bolsas de papel de los ultramarinos, *todo seguía siendo idéntico a sí mismo*» (Maillard, 2011: 22; el énfasis es mío), los estímulos externos permitieron que «los destellos se multiplicaron». Con la práctica, Maillard aprendió a «convocarlos» (Maillard, 2011: 23), entrenando para ello su atención de espectadora en la observación del movimiento de la conciencia cuando en ella surgen los «destellos».

En paralelo, *Bélgica* incorpora también la escritura de Málaga, bajo el nombre de «intervalos». Si los viajes de retorno son imprescindibles porque «sin signos, no hay retorno posible, no hay puente, no hay migas de pan» (Maillard, 2011: 19), es necesario al mismo tiempo poner distancia para llevar a cabo «la decantación de las experiencias» (Maillard, 2011: 27). De esta manera, la técnica de hacer convivir dos espacios de escritura que vimos en *Husos* —el texto «principal» y los «márgenes»— encuentra continuidad, si bien no como dos espacios en la misma página, sino como secciones intercaladas: los viajes y los «intervalos». Como explica la autora, «los intervalos son tan importantes para construir el trayecto como los fundidos en negro y las digresiones en las narraciones cinematográficas. Son las pausas que permiten asimilar los hechos entre plano y plano, y son también todo aquello que aparentemente superfluo o irrelevante para la acción contribuye, no obstante, a crear la atmósfera sin la cual el relato no tendría sentido» (Maillard, 2011: 27).

Desde el punto de vista de la escritura de *Bélgica*, se observa una progresiva evolución hacia un estilo más sencillo, sin la extrema rigurosidad en el cuestionamiento de las premisas de *Husos* o *Hilos*. También se incorporan fotografías y otros elementos biográficos, que habían estado notoriamente ausentes de los diarios anteriores<sup>14</sup>. De hecho, a partir de la segunda mitad de *Bélgica* hay un cierto cambio, marcado por la relajación de la intensidad en los objetivos contemplativos de superación del

---

<sup>14</sup> Escritura de la «graphé», como explico en «La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard» (Aguirre de Cárcer Girón, 2013a).

yo individual. A partir de ese momento Maillard abunda en explicaciones autobiográficas y otros elementos que definen al yo: la historia de su familia, el significado de las diferentes casas en las que vivió en su infancia, etc. No obstante, no abandona nunca su privilegiado vehículo de expresión ni su método contemplativo de escritura; más bien se podría decir que Maillard adapta la escritura a su proyecto, que a lo largo de los cinco años que duró la redacción de *Bélgica* fue cambiando: al principio estaba centrado en la observación de los «destellos», pero conforme estos destellos se fueron haciendo más habituales y en consecuencia menos intensos, el diario se abrió paso la comprensión del recorrido vital, y Maillard fue orientando su escritura y su reflexión hacia el polo de lo auto-*bio*-gráfico.

Para terminar, conviene señalar la presencia en esta etapa de dos textos de carácter ensayístico, breves pero importantes pues en ellos se puede trazar la filiación filosófica de la propuesta contemplativa de Maillard<sup>15</sup>. Por un lado, tenemos *El árbol de la vida*, una colección de ensayos recopilada por Maillard en cuya introducción la autora trata, entre otras cosas, el interés que la estética india puede tener en la actualidad. En esa defensa de la vigencia de esos planteamientos, geográficamente y temporalmente tan lejanos, se encuentra una sección en la que Maillard establece el alcance de la influencia de las diferentes tradiciones indias en su reflexión (y que se pueden extrapolar a su trayectoria filosófica<sup>16</sup>). Menciona en este sentido, estar «en deuda» con «la cosmología śivaísta y śaktista», «la comprensión unitaria del vedānta advaita, pero estoy en deuda, sobre todo, con el budismo» (Maillard, ed., 2001d: 40).

Por otro lado, tenemos la influencia de un personaje cuyas afinidades biográficas con Maillard son múltiples: el poeta y pintor belga Henri Michaux. Al análisis de su obra pictórica dedicó Maillard un ensayo titulado *Escritos sobre pintura*, que publicó en 2000 (es por lo tanto contemporáneo de la reflexión de *El árbol de la vida*), y una traducción con «propuesta de lectura» en 2008. La influencia de Michaux es una alternativa a la filosofía racionalista dentro de la propia tradición occidental, de forma análoga a la obra de Deleuze/Guattari. Todos ellos comparten una misma visión de la identidad, basada no en un fundamento monolítico (el yo trascendente) sino en una visión reticular, horizontal, rizomática. Además, supone una explicación complementaria al surgimiento del observador:

[...] entre los múltiples desdoblamientos a los que la conciencia es capaz de someterse, hay un reducto, el del observador o testigo, que puede conservarse íntegro mientras lo demás se tambalea, conciencia-depósito de la que, después, podrá recuperarse la información. La voluntad de observación crea el testigo y lo mantiene. Y Michaux es un testigo inigualable (Maillard, ed., 2000: 33).

Estas reflexiones muestran que el hallazgo del observador no es algo motivado exclusivamente por los viajes y la filosofía de la India, sino que obedece a una búsqueda más amplia, en la que tuvieron una importancia fundamental referencias occidentales muy claras. Esta complementariedad, que ya vimos en *La razón estética*, continúa en la recopilación de los artículos de la década de 2000 titulada

<sup>15</sup> He tratado ampliamente este tema en mi artículo, «Chantal Maillard y la India» (Aguirre de Cárcer Girón, 2013b), donde abordo la influencia de las tradiciones filosóficas de la India en su obra.

<sup>16</sup> Merece la pena destacar el hecho de que esta introducción está datada en «Benarés-Málaga, 1999» (Maillard, ed., 2001d: 41), precisamente el momento en el que habíamos situado la transición a la etapa de madurez, el «salto contemplativo». La aparición de un fragmento contemporáneo donde la propia autora establece su filiación con las tradiciones indias es sumamente significativo, y por esta razón las he destacado.

*Contra el arte*. Finalmente, en los últimos años Maillard ha publicado un peculiar poema circular titulado *La tierra prometida* y unos breves poemas titulados *Polvo de avispas* y *Balbuces* (ambos de 2013), que seguramente formarán parte de su próximo proyecto poético.

Mención aparte merece el último «diario indio», titulado *Adiós a la India* (2009; reeditado en *India*, 2014), donde la autora vuelve sobre sus pasos para despedirse de ese espacio tan querido y confrontar al mismo tiempo sus propios recuerdos y su mirada de observadora:

Volví sobre mis pasos, esta vez, para enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar: la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasionada, conmovida, la esquiva o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar su resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aún así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje en esta ocasión (Maillard, 2009e: 9).

Está por ver adónde conducirá esta nueva fase, pues se dibujan varias perspectivas en la actualidad. Con toda seguridad, irán cambiando las experiencias y Maillard adaptará su estilo para dar cuenta de ello. Pero lo que parece claro es que no abandonará su método: la observación desapegada de los contenidos mentales que soportan al yo a través del diario y la metáfora. Los márgenes podrán cambiar, así como la intensidad de las imágenes y la radicalidad del despojamiento expresivo que da vida al balbuces; pero no el observador, la mirada desapegada que taladra al mí, que lo cuelga de la galería y desmonta sus imposturas.

## Obras citadas

### 1. Obras de Chantal Maillard

- MAILLARD, Chantal (1987-88): *Poemas del té*. Benarés, edición artesanal. Recuperada en Maillard (2012).
- (1988): *Semillas para un cuerpo*. Soria, ediciones de la diputación provincial de Soria.
- (1990a): *Hainuwele*. Córdoba, publicaciones del ayuntamiento de Córdoba.
- (1990b): *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- (1992): *La creación por la metáfora*. Barcelona, Anthropos.
- (1993): *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid, Tecnos.
- (1994): *Poemas a mi muerte*. Madrid, Ediciones La Palma.
- (1995): *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal.
- (1996): *Jaisalmer*. Málaga, [s. n.].
- (1998a): *Bangalore*. Málaga, Hebe.
- (1998b): *La razón estética*. Barcelona, Laertes.
- (1999): *Rasa. El placer estético en la tradición de la India*. Varanasi, Indica Books; 2ª edición, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2006.
- , ed. (2000): Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*. Murcia, Colegio de Arquitectos y Aparejadores.
- (2001a): *Benarés*. Con ilustraciones de A. L. Calvo Capa. Málaga, Árbol de Poe.

- (2001b): *Filosofía en los días críticos*. Valencia, Pre-Textos.
- (2001c): *Conjuros*. Madrid, Huerga y Fierro.
- , ed. (2001d): *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona, Kairós.
- (2002): *Lógica borrosa*. Málaga, Miguel Gómez.
- (2004): *Matar a Platón*. Barcelona, Tusquets.
- (2005a): *Diarios indios*. Valencia, Pre-Textos.
- (2005b): *Poemas a mi muerte* (2ª ed.). Madrid, La Palma.
- (2006): *Husos. Notas al margen*. Valencia, Pre-Textos.
- (2007a): *Hilos. Seguido de Cual*. Barcelona, Tusquets.
- (2007b): «El tiempo de las chanclas», en [http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950751\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950751_850215.html) (última consulta 14-9-2014).
- (2008): *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- (2009a): *Cual. La película*. Málaga: Centro de la Generación del 27.
- (2009b): *La tierra prometida*. Barcelona, Milrazones.
- (2009c): *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona, Tusquets.
- (2009d): *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pre-Textos.
- (2009e): *Adiós a la India*. Málaga, Puerta del mar.
- (2011): *Bélgica. Cuadernos de la memoria*. Valencia, Pre-Textos.
- (2014): *India*. Valencia, Pre-Textos.

## 2. Fuentes secundarias

- AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño (2013a): «La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard», en [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660332/aguirre\\_de\\_carcer\\_giron\\_nunno.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660332/aguirre_de_carcer_giron_nunno.pdf?sequence=1) (última consulta, 13-9-2014).
- (2013b): «Chantal Maillard y la India», *Papeles de la India*, 42/2, en <http://www.iccrindia.net/journals/papeles-vol-42-2-2013.pdf> (última consulta, 11-6-2014).
- BLANCO REGUEIRA, José (2006): «La luz de la sangre (recordando a María Zambrano)», en Proyecto Ensayo Hispánico, <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/zambrano.htm> (última consulta, 18-7-2013).
- BLACK, Max (1954-55): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, pp. 273-294; en <http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/Black1954.pdf> (última consulta, 1-8-2013).
- BLANCO, María Luisa (2007): «Entrevista a Chantal Maillard: “yo creo que corazón ya no tengo”», *El País* (16-6-2007), en [http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html) (última consulta, 2-8-2013)
- BUNGAARD, Ana (2000): *Más allá de la filosofía*. Madrid, Trotta.

- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2009): «Filosofía y poesía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard», *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*, 42, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/maplaton.html> (última consulta, 11-8-2013)
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2009): «Poética y estética en *Matar a Platón*», *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*, 43, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/mataplat.html> (última consulta, 1-8-2013).
- ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1994): *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (1975): *La métaphore vive*. Paris, Seuil.

TROPELIÁS